

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

**KÜLTÜREL BİR DEĞER OLARAK MÜZİK VE MÜZİĞİN
MİTOLOJİ İLE OLAN İLİŞKİSİ: AMON AMARTH GRUBUNA
GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Uğur KILINÇ

KOCAELİ 2015

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

**KÜLTÜREL BİR DEĞER OLARAK MÜZİK VE MÜZİĞİN
MİTOLOJİ İLE OLAN İLİŞKİSİ: AMON AMARTH GRUBUNA
GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM**

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Uğur KILINÇ

**Prof. Dr. Nigar PÖSTEKİ
Prof. Dr. Nurdan ÖNCEL TAŞKIRAN**

KOCAELİ 2015

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

MİTOLOJİNİN GÜNÜMÜZ METAL MÜZİĞİNDE YENİDEN
ÜRETİMİ: AMON AMARTH GRUBUNA GÖSTERGEBİLİMSEL
BİR YAKLAŞIM

(YÜKSEK LİSANS TEZİ)

Tezi Hazırlayan: Uğur KILINÇ

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 02.07.2015 / 2015.13

Jüri Başkanı: Prof. Dr. Nigar PÖSTEKİ

(İmza)

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Nurdan ÖNCEL TAŞKIRAN

(İmza)

Jüri Üyesi: Yard. Doç. Dr. Özgür VELİOĞLU

(İmza)

Jüri Üyesi: Yard. Doç. Dr. Sedat ÖZEL (Yedek Jüri Üyesi)

(İmza)

(Jüri, Yüksek Lisans için en az üç, Doktora için en az 5 öğretim üyesi ile oluşur)

KOCAELİ 2015

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
TABLolar DİZİNİ.....	ix
GÖRÜNTÜLER DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	v

BİRİNCİ BÖLÜM KÜLTÜREL BİR DEĞER OLARAK MÜZİK VE TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE MÜZİĞİN DEĞİŞİMİ

1. MÜZİĞİN DOĞASI VE İŞLEVLERİ.....	15
1.1. Müziğin Tarihsel Gelişimi.....	17
2. MÜZİK VE KÜLTÜR İLİŞKİSİ: MÜZİĞİN KÜLTÜREL ÜRETİMDEKİ YERİ.....	24
2.1. Doğu Toplumlarında Müzik Kültürü.....	25
2.2. Öncü Kültürlerin Müziğe Bakışı: Antik Yunan Kültüründe Müzik.....	26
2.3. Kilise Çatısı Altında Şekillenen Müzik Kültürü.....	30
2.4. Rönesans Dönemi ve Sonrasında Yaşanan Toplumsal Değişimlerin Müziğe Etkileri.....	35
2.5. Aydınlanma Çağı Toplumlarında Müzik.....	41
2.6. Yirminci Yüzyıl'dan Günümüze: Çağdaş Dönem Kültüründe Müzik....	49
3. KISA BİR DEĞERLENDİRME.....	54

İKİNCİ BÖLÜM PRİMİTİF DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE UZANAN ANLATILAR: MİTOLOJİ VE MÜZİK

1. KADİM ANLATILARIN BİRİKMiŞ UZANTISI OLARAK MİTOLOJİ ...	57
1.1. Kültürel ve Toplumsal Yönleriyle Mitlerin İşlevleri.....	59
1.2. Mitlerin Kökenine Dair Yaklaşımlar ve Kuramlar.....	62
1.3. Mit Türleri: Genel Kategoriler ve Özel Kategoriler.....	64
1.3.1. İskandinav Mitolojisi: Nazım Edda ile Nesir Edda Arasında Kalan Kuzey Anlatıları.....	69
1.3.1.1. Ana Hatlarıyla İskandinav Mitolojisi: Panteon, Evren, Yaratılış ve Son.....	71
2. MİTOLOJİ VE MÜZİK İLİŞKİSİ: İSKANDINAV MİTOLOJİSİ'NİN EDEBİYAT, SİNEMA, TELEVİZYON VE MÜZİK DÜNYASINDA YENİDEN ÜRETİMİ.....	74
3. KISA BİR DEĞERLENDİRME.....	78

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
METAL MÜZİK TEN İSKANDİNAV MİTOLOJİSİNE: AMON AMARTH
GRUBUNA GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM

1. GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ.....	81
1.1. Araştırmanın Yöntemi.....	87
2. METAL MÜZİK GRUBU OLARAK AMON AMARTH: GRUBUN KİMLİĞİ, FAALİYETLERİ VE MİTOLOJİ İLE OLAN BAĞINTISI ÜZERİNE	89
3. YÖNTEMİN UYGULANMASI.....	98
3.1. “Once Sent From The Golden Hall (1998)” Albüm Resminin Gösterge Çözümlemesi.....	99
3.1.1. “Once Sent From The Golden Hall (1998)” Albüm Resminin Düzanlam/Yananlam Çözümlemesi	101
3.2. “The Avenger (1999)” Albüm Resminin Gösterge Çözümlemesi.....	104
3.2.1. “The Avenger (1999)” Albüm Resminin Düzanlam/Yananlam Çözümlemesi.....	106
3.3. “The Crusher (2001)” Albüm Resminin Gösterge Çözümlemesi.....	108
3.3.1. “The Crusher (2001)” Albüm Resminin Düzanlam Ve Yananlam Çözümlemesi.....	111
3.4. “Versus The World (2002)” Albüm Resminin Gösterge Çözümlemesi .	113
3.4.1. “Versus The World (2002)” Albüm Resminin Düzanlam Ve Yananlam Çözümlemesi	115
3.5. “Fate Of Norns (2004)” Albüm Resminin Gösterge Çözümlemesi	116
3.5.1. “Fate Of Norns (2004)” Albüm Resminin Düzanlam Ve Yananlam Çözümlemesi.....	118
3.6. “With Oden On Our Side (2006)” Albüm Resminin Gösterge Çözümlemesi.....	121
3.6.1. “With Oden On Our Side (2006)” Albüm Resminin Düzanlam Ve Yananlam Çözümlemesi	123
3.7. “Twilight Of The Thunder God (2008)” Albüm Resminin Gösterge Çözümlemesi.....	125
3.7.1. “Twilight Of The Thunder God (2002)” Albüm Resminin Düzanlam Ve Yananlam Çözümlemesi	127
3.8. “Surtur Rising (2012)” Albüm Kapağının Gösterge Çözümlemesi.....	129
3.8.1. “Surtur Rising (2012)” Albüm Resminin Düzanlam Ve Yananlam Çözümlemesi.....	131
3.9. “Deceiver Of The Gods (2013)” Albüm Kapağının Gösterge Çözümlemesi	133
3.9.1. “Deceiver Of The Gods (2013)” Albüm Resminin Düzanlam Ve Yananlam Çözümlemesi	136

4. BULGULAR VE DEĞERLENDİRME	138
SONUÇ.....	143
KAYNAKÇA	149
EK 1: INTERVIEW WITH JOHAN HEGG	156
EK 2: JOHAN HEGG İLE YAPILAN GÖRÜŞMENİN TÜRKÇE ÇEVİRİSİ	158
EK 3: AMON AMARTH KONSERLERİNDEKİ MİTOLOJİK DEKOR KULLANIMINA ÖRNEKLER	160
EK 4: İSKANDİNAV MİTOLOJİSİNDE YER ALAN TANRILAR	163
EK 5: İSKANDİNAV MİTOLOJİSİNDE ÖNE ÇIKAN TANRI VE YER İSİMLERİ.....	164
ÖZGEÇMİŞ.....	165

ÖZET

Bu tez çalışmasında, kadim anlatı türlerinden olan “müzik” ve “mitoloji” arasındaki ilişkinin güncel bir örnek üzerinden incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaç kapsamında, çalışmanın birinci bölümünde kültürel bir değer olarak “müzik” konusu ele alınmaktadır. Müziğin doğası, işlevleri ve müziğin tarihsel gelişimi incelenmektedir. Böylelikle müziğin Antik Yunan Dönemi’nden günümüze dek süren serüveni ve müziğin farklı dönemler içinde geçirdiği değişim ortaya çıkarılmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde “mitoloji” konusu ele alınmaktadır. Bu bağlamda mitolojinin içeriği, işlevleri, köken teorileri ve türleri üzerine araştırmalar yapılmaktadır. Çalışmanın sınırlılıklarından olan İskandinav Mitolojisi, kaynakları ve kapsamı bakımından incelenmektedir. Daha sonra, bir önceki bölümde ayrıntılı olarak incelenen “müzik” ile “mitoloji” arasındaki ilişki sorgulanmaktadır. Bu sorgulamanın sonunda İskandinav Mitolojisi’nin günümüzün edebiyat, sinema, televizyon ve müzik dünyasındaki yeniden üretimleri üzerine örnekler verilmektedir. Çalışmanın üçüncü bölümünde, mitolojinin günümüz müziği ile olan ilişkisini ortaya çıkarmak amacıyla, İskandinav Mitolojisi’nin metal müzik üzerindeki yansısı incelenmektedir. Bu inceleme, çalışmanın sınırlılıklarını oluşturan İskandinav Mitolojisi ile günümüz metal müzik gruplarından olan Amon Amarth’ı kapsamaktadır. Uygulama bölümünde, İsveçli metal müzik grubu Amon Amarth’ın şu ana dek yayınlamış olduğu dokuz albüm, göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılarak incelenmektedir. Bu çözümlemenin amacı, Amon Amarth’ın albüm görsellerindeki İskandinav mitolojisi imgelerini tespit etmek ve yorumlamaktır. Aynı bölümde Amon Amarth’ın sahip olduğu albüm başlıkları, şarkı sözleri ve sahne şovları örnekleriyle çözümlemenin desteklenmesi amaçlanmaktadır. Ayrıca yapılan incelemeler 03.08.2014 tarihinde, İstanbul’da Amon Amarth grubunun vokalisti Johan Hegg ile yapılan görüşme ile desteklenmektedir. Yapılan çalışma sonucunda müzik ile mitoloji arasında sıkı bir ilişkinin olduğu gözlemlenmiştir. Müzik ve mitoloji, değişken yapılarıyla günümüzde varlığını sürdürmektedir. Günümüzde mitolojiden en çok yararlanan ve onu kendi müziği için kullanan müzik türü, metal müziktir.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Müzik, Mitoloji, Göstergebilim, İskandinav Mitolojisi, Amon Amarth

ABSTRACT

The purpose of this study is to examine the relation between “music” and “mythology” through nowadays music band, which are kinds of ancient narratives. Within the context of this purpose, “music” is to be discussed in the first chapter of this study as a cultural value. The nature of music, its functions and the historical development of music are to be examined. Thus, the adventure of music lasted from Ancient Greece to modern-day and the changes within different periods are to be revealed. In the second chapter, the “mythology” subject is discussed. In this context, researches are made on the content of mythology, its functions, origin theories and types. Norse Mythology, which is one of the limitednesses of the study, are examined in terms of its sources and scope. Then, the relation between “music” and “mythology” is questioned. As a result of this questioning, examples are given on the reproductions of Norse Mythology in today’s literature, cinema, television and music. In the third chapter of the study, in an attempt to reveal the relation between mythology and today’s music, reflections of Norse Mythology on metal music are examined. This examination contains Norse mythology, which forms the limitednesses of this study, and Amon Amarth, a contemporary metal band. In the application chapter, nine albums, released by Swedish death metal band Amon Amarth, are examined by semiological analysis technique. In the same chapter, sustentation of analysis is aimed through album titles, lyrics and examples of stage shows of Amon Amarth. Also, the major question is supported by an interview made in Istanbul, in 03.08.2014, with the vocalist Johan Hegg of Amon Amarth. As a result of this study, it is observed that there is a strong relation between music and mythology. Music and mythology maintain their existence with their changeable structures. Today, the genre which fed on most from mythology and uses it for its own music is metal music.

Keywords: Culture, Music, Mythology, Semiotics, Norse Mythology, Amon Amarth

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1: “Once Sent From The Golden Hall (1989)” Albüm Resminde Düzanlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu	101
Tablo 2: “Once Sent From The Golden Hall (1989)” Albüm Resminde Yananlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu	102
Tablo 3: “The Avenger (1999)” Albüm Resminde Düzanlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu	106
Tablo 4: “The Avenger (1999)” Albüm Resminde Yananlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu	107
Tablo 5: “The Crusher (2001)” Albüm Resminde Düzanlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu	111
Tablo 6: “The Crusher (2001)” Albüm Resminde Yananlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu	111
Tablo 7: “Versus The World (2002)” Albüm Resminde Düzanlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu	115
Tablo 8: “Versus The World (2002)” Albüm Resminde Yananlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu	115
Tablo 9: “Fate Of Norns (2004)” Albüm Resminde Düzanlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu	118
Tablo 10: “Fate Of Norns (2004)” Albüm Resminde Yananlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu	119
Tablo 11: “With Oden On Our Side (2006)” Albüm Resminde Düzanlamın Gösteren Ve Gösterilen Tablosu.....	123
Tablo 12: “With Oden On Our Side (2006)” Albüm Resminde Yananlamın Gösteren Ve Gösterilen Tablosu.....	123
Tablo 13: “Twilight Of The Thunder God (2008)” Albüm Resminde Düzanlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu	127
Tablo 14: “Twilight Of The Thunder God (2008)” Albüm Resminde Yananlamın Gösteren Ve Gösterilen Tablosu	127
Tablo 15: “Surtur Rising (2012)” Albüm Resminde Düzanlamın Gösteren Ve Gösterilen Tablosu	131
Tablo 16: “Surtur Rising (2012)” Albüm Resminde Yananlamın Gösteren Ve Gösterilen Tablosu	131
Tablo 17: “Deceiver Of The Gods (2013)” Albüm Resminde Düzanlamın Gösteren Ve Gösterilen Tablosu.....	136
Tablo 18: “Deceiver Of The Gods (2013)” Albüm Resminde Yananlamın Gösteren Ve Gösterilen Tablosu.....	136
Tablo 19: İskandinav Mitolojisinde Yer Alan Tanrılar.....	163
Tablo 20: İskandinav Mitolojisinde Öne Çıkan Tanrı Ve Yer İsimleri	164

GÖRÜNTÜLER DİZİNİ

Resim 1: “Once Sent From The Golden Hall (1998)” Albüm Kapağı Resmi.....	99
Resim 2: “The Avengers (1999)” Albüm Kapağı Resmi	104
Resim 3: “The Crusher (2001)” Albüm Kapağı Resmi.....	108
Resim 4: “Versus The World (2002)” Albüm Kapağı Resmi	113
Resim 5: “Fate Of Norns (2004)” Albüm Kapağı Resmi.....	116
Resim 6: “With Oden On Our Side (2006)” Albüm Kapağı Resmi.....	121
Resim 7: “Twilight Of The Thunder God (2008)” Albüm Kapağı Resmi	125
Resim 8: “Surtur Rising (2012)” Albüm Kapağı Resmi	129
Resim 9: “Deceiver Of The Gods (2013)” Albüm Kapağı Resmi	133
Resim 10: Amon Amarth – Wacken Open Air 2014 Konseri Görüntüsü.....	160
Resim 11: Amon Amarth – Wacken Open Air 2014 Konseri Görüntüsü 2.....	160
Resim 12: Amon Amarth Summer Breeze Open Air 2013 Konseri Görüntüsü	161
Resim 13: Amon Amarth Summer Breeze Open Air 2013 Konseri Görüntüsü 2 ..	161
Resim 14: Amon Amarth Summer Breeze Open Air 2013 Konseri Görüntüsü 3 ..	162
Resim 15: Amon Amarth Wacken Open Air 2009 Konseri Görüntüsü.....	162

GİRİŞ

Primitif dönemden bu yana nesne ve olguları nitelemek, olayları anlamlandırmak ve onları farklı kavramlarla ilişkilendirmek, düşünen insanın en önemli yaşamsal gayelerinden biri olagelmıştır. İnsanlığın günümüzde de devam eden bu eylemi “şeyleri” anlama gereğinin diyalektik bir sonucudur. Şeylere yüklenen anlam, bu anlamları kullanan ve kavrayan insanların yaşadığı toplum ile bütünleşerek onu zenginleştirmektedir. Bu da, anlamı yaratan insanın kendini, yaşadığı toplumu, anlamı daha ileriye taşıdığıımızda ise, kültürünü yüceltmesi anlamına gelmektedir.

Maddi ve manevi değerler bütünü olan kültür, toplumun üretken ve birikimci yönüyle ilerlemektedir. Diğer bir deyişle, eğer kültürü bir evren olarak ele almak gerekirse, kültürün, o evrenin içinde barındırdığı öğeler sayesinde pekiştiğini ve değiştiğini söylemek mümkündür. Bahsi geçen öğeleri harekete geçiren şey ise insanın *ussal* eylemidir.

Toplumlar “anlamak” ve “anlamlandırmak” amacıyla giriştikleri bu üretken sürece, öncelikli olarak yaşadığı coğrafyayı, üyesi olduğu insan topluluğunu, inanışlarını ve inanışları geçerli kılan gizil manaları düşünerek başlamaktadır. Böylelikle, üzerinde yaşadığı toprağı betimleyebilen insan kendini oraya ait hissedebilecektir. Aynı şekilde, üyesi olduğu toplumun kurallarını ve inanışların altında yatan mantığı kavramak insanı ruhani açıdan tatmin edecektir. Bu durum ise insanın yaşadığı hayattan memnun olmasını; dahası, çevresinde olup biten olay ve olguları anlamlandırarak *ussal* bir hazza ulaşmasını sağlayacaktır.

İnsanlar ilk olarak, bahsi geçen aidiyeti sağlamak ve yaşamlarında olup biteni anlamlandırmak için mitleri yaratmışlardır. Ortaya çıktığı toplumun inanışını, felsefesini, yaşayış biçimini, öğüdünü, sanatını olağanüstü eylem ve kişiler üzerinden açıklayan mit, en eski anlatı türlerinden biridir (Kılınç, 2015: s. 408). Öyle ki, Fuzuli Bayat (2013) mitolojiyi ilkel ilmi düşüncelerin ilk denemelerini izah etme ve birikimli bir şekilde aktarma çabasıından dolayı ilk bilim olarak kabul etmektedir (Bayat, 2013: s.12).

Mitoloji, onu üreten toplumun kültürüne sonu gelmez bir şekilde sağladığı katkılardan dolayı önem kazanmaktadır. Campbell'ın (2010) deyimiyile “Yeryüzünde ikamet edilmiş her yerde, bütün çağlarda ve her koşulda, insana ait mitler türetilmiştir ve bu mitler insanın vücudunun ve aklının eylemleriyle ortaya çıkan ne varsa hepsinin esin kaynağıdır” (Campbell, 2010: s.13). Bu yönüyle mitler, toplumların kültürünü pekiştiren en önemli disiplinlerden biri olarak ortaya çıkmaktadır.

İnsanların öncelikle “anlama”, daha sonra ise kendilerinden sonra gelen nesillere “anlatma” ihtiyacından doğan mit, sembolik bir dil yapısına sahiptir. Mitlerin sahip olduğu sembolik anlatım özelliği ise, bu anlatı türünün belli bir zaman dilimi içine sıkışıp kalmasını engelleyerek onu devingen bir yapı içine sokmaktadır. Böylece mitler, çok farklı anlatı türleri içinde varlığını sürdürerek, kendine kültür evreni içinde büyükçe bir yer edinmekte ve hatta kendisi başlı başına bir kültür hâline gelmektedir.

Söz gelimi -en çok bilinen yönüyle- Klasik Yunan Mitolojisi, yüzyıllar boyunca Batı kültürü içinde yer almıştır. Yunan Mitolojisinin farklı anlatı türlerini besleyerek günümüze dek ulaştığı bilinmektedir. Bahsi geçen mitolojinin hâlâ eylem içinde oluşunu sağlayan şey ise onun sembolik yapısıdır. Mitoloji, farklı anlatı türleriyle ilişki içine girerek aynı zamanda kendi evrenini de zenginleştirmektedir. Nitekim yüzyıllar boyunca yazarlar, sanatçılar ve entelektüel şahsiyetler mitolojiyi edebiyat, resim, heykel, felsefe, tiyatro ve müzik gibi alanlara dâhil ederek bu zenginleşmeyi sağlamışlardır. Mitolojik bir motifin bir sanat eserinde kullanımı onun ortaya çıktığı kültürü geliştireceği gibi, yinelenen mitoloji için de olumlu bir sonuç ortaya çıkarmaktadır. Bayat (2013), bu durumu şöyle açıklamaktadır:

İnsanlığın ilk kültür birikimi olan mitlerin yok olmayıp şekil değiştirerek yaşaması kültür ürünlerinin katmanlaşarak kültürde özel işlevini sürdürmesi anlamına gelir. O halde mitlerin çağdaşlaşmasında ve sanat-bilim dünyasına yansımada esas olgu insanın geriye, kökene dönüşü ve başlangıcı tekrar yaşamasıdır (Bayat, 2013: s. 126).

Mitler günümüzde de farklı anlatı türlerine dâhil edilerek kullanılmaktadır. Dolayısıyla mitlerin kültürel üretim konusundaki etkinliği hâlen devam etmektedir.

Örneğin akademik çalışmalarda, edebiyatta, güzel sanatlarda, tiyatrodaki, bilgisayar oyunlarında, sinemada ve müzikte mitolojinin izlerini bulmak mümkündür. Görüldüğü üzere mitler yazınsal, görsel ve işitsel alanda canlılığını koruyan bir disiplin olarak konumlanmaktadır.

Günümüzde mitlerin kültürel alandaki etkinliğini sağlayan diğer bir faktör ise çağdaş dönemde artan anlatı araçlarının çeşitliliği sayesinde farklı coğrafyaların mitlerinin de üretim alanına sokulabilmesidir. Zira geçmişte ortaya çıkarılan ürünlerde ağırlıklı olarak Yunan – Roma Mitolojisi gibi başat anlatıların motifleri kullanılırken, günümüzde çalışmalarla ulaşılan ve bir araya getirilen hemen her mitoloji kültürel üretim sürecinde kendine yer bulmaktadır. Mısır, Kelt, İskandinav ve Hint Mitolojisi gibi mitolojilerde yer alan anlatıların edebiyat, sinema, resim ve müzik gibi alanlarda kullanılması bu açıklamaya örnek gösterilmektedir.

Mitolojinin bu tarz anlatı türleriyle olan ilişkisi uzun yıllardan bu yana pek çok açıdan ilgi görerek inceleme alanına alınmıştır. Yazın alanında mitoloji, barındırdığı evren, karakterler ve anlatılar çerçevesinde kullanılmakta ve bu yönüyle incelenmeye değer görülmektedir. Güzel sanatlar alanında, mitolojik sembollerin, anlatıların ve karakterlerin kullanılması, onu “mitoloji” alanıyla ilişkilendirerek incelemeye olanaklı kılmaktadır. Tiyatro ve sinemada da durum farksızdır. Mitolojik motifler ya var olan hâliyle ya da farklılaştırma yöntemiyle anlatıya dâhil edilmekte ve böylece mitoloji ilişkilendirmesine olanak sağlamaktadır. Müzik ise mitoloji ile ilişkilendirilmeye ve incelenmeye müsait diğer bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Müziğin mitoloji ile olan ilişkisi, bahsi geçen diğer anlatı türlerinin önüne geçmektedir. Müziğin bu öncülüğünün en önemli sebebi, müziğin tıpkı mitoloji gibi en eski anlatı türlerinden biri olmasıdır. Temeli doğa seslerine dek uzanan müzik, tıpkı mitoloji gibi binlerce yıllık bir tarihe sahiptir. Selanik (2010) müziği “...seslerle düşünme, sesler aracılığı ile yaşamı duyumsama ve geliştirme yolunda insan gerçeğinin, bütün ilişkileri içinde, araştırılması ve aktarılması sanatı” olarak tanımlamaktadır (Selanik, 2010: s. 20). Yaşamı duyumsama ve geliştirme gayesiyle insanın çevresinde var olan olgu ve olayları aktarma isteği, mitolojinin çıkış noktasıyla benzerlik göstermektedir. Çünkü nihayetinde mitler de, insanın çevresinde var olan

“şeyleri” anlamlandırma ve aktarma çabası sayesinde ortaya çıkmıştır. Claude Lévi-Strauss (2013) “Mit ve Müzik” başlıklı çalışmasında bu iki alan arasındaki ilişkiyi “dil” çatısı altında incelemektedir.

Dil, mit ve müzik arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışırsak hareket noktası olarak sadece kullanılan dili alabiliriz, hem müziğin hem de mitolojinin dillerden kaynaklandığı fakat farklı istikametlerde geliştiği ancak bundan sonra gösterilebilir; müzik zaten dilde içkin olan ses boyutunu vurgularken, mitoloji yine dilde içkin olan anlam boyutunu, mana boyutunu öne çıkarır (Lévi-Strauss, 2013: s. 85).

Bu görüşün ortaya çıkardığı anlam, mit ile müziğin birleştiği noktanın dil olduğudur. Lévi-Strauss, mit ile müzik üzerine yaptığı çıkarımları Klasik Batı Müziği çerçevesinde şekillendirmektedir. Çağdaş dönemdeki müzik türleri göz önünde tutulduğunda ise Lévi-Strauss’un Klasik Batı Müziği çerçevesinde kurduğu mit ve müzik bağıntısını günümüzde yinelemek ve ilerletmek mümkün görünmektedir.

Günümüzde var olan müzik türleri içinde mitolojiyi ve mitsel anlatıları kullanım alanına dâhil eden türlerin en başında, 1960’lı yılların sonunda ve 1970’li yılların başında İngiltere ve Amerika çevresinde şekillenmeye başlayan Metal Müzik türü gelmektedir. Metal Müzik Tarihi içinde pek çok grup mitolojiyi şarkı sözlerinde, albüm kapaklarında, video görsellerinde, kostümlerinde ve sahne şovlarında kullanmaktadır. Böylece mitoloji günümüz kültürel üretim sürecinde de yinelenmekte ve zenginleşmektedir. En eski anlatı türlerinden sayılan mitoloji ve müziğin güncel bir düzlemde devam eden bu ilişkisi ise araştırılması gereken bir konu olarak ortaya çıkmaktadır.

Ortaya çıkan bu araştırma konusundan hareketle, çalışmanın birinci bölümünde öncelikle “müzik” kavramının doğası incelenmektedir. Müziğin kendine has bazı etkenleri mevcuttur. *Ses*, müziğin doğasını oluşturan etkenlerin başında gelmektedir. Kendine has işitsel bileşenleri ve teknikleri olan müziğin diğer ögesi ise *sözdür*. Müziğin özünü oluşturan öğelerin zaman içindeki gelişimini kavramak içinse, müziğin tarihsel serüvenini incelemek gerekmektedir. Bu bağlamda çalışmanın bahsi geçen

bölümünde, müziğin ortaya çıkışından günümüze dek süregelen değişimi ve çeşitlenişi incelenmektedir.

Müziğin doğuşu, ilkel dönemlere dek uzanmaktadır. Her ne kadar algılanması işitsel bir öze dayansa da, yazılı metinler sayesinde müziğin en eski dönemlerdeki konumu ve işlevi üzerine bilgiler edinmek mümkündür. Müziğin uzunca bir dönemi içine alan zaman dilimi içindeki birikimli ilerleyişi ise, müziğin “kültür” içinde konumlandırılmasını sağlamaktadır. Bu sebeple, çalışmanın aynı bölümünde müziğin tarihsel serüveninin ardından, onun “kültür” çatısı altındaki konumu ve kültürel üretimdeki işlevleri incelenmektedir. Zira müzik, ortaya çıktığı toplumun karakteristiğini belirlemede etkili olan işitsel, sözsözsel ve hatta teknolojik gelişmelerin sayesinde görsel öğeleri yansıtmaktadır. Bu da, müziğin onu üreten toplumun kültürünü şekillendirmesini ve aynı zamanda o kültür içinde biçim kazanmasını sağlamaktadır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, tıpkı müzik gibi kadim bir birikimin ürünü olan mitolojinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaçtan hareketle, çalışmanın kuramsal çerçevesini desteklemesi için mitin tanımları, işlevleri ve türleri üzerine incelemeler yapılmaktadır. Mitoloji, pek çok disiplin ile bağlantı içinde olmasına rağmen kendi başına oldukça derin bir evrendir. Bu yüzden mitlerin işlevlerinin kavranması çalışma için önem kazanmaktadır. Mitler, ortaya çıktığı toplumun kültürünü sembolik anlatılarla izah eden bir ansiklopedi gibidir. Mit, bu işlevini yerine getirirken aynı zamanda izah ettiği kültürün bir parçası hâline gelmektedir. Birikimli bir şekilde ilerleyen mitlerin günümüze dek ulaşması ve hâlâ topluma malzeme sunması ise onun önemini geçerli kılan bir özelliktir. Bölümün sonunda mitlerin günümüzdeki varlığını gözlemlemek için edebiyat, sinema, televizyon ve müzik alanındaki yeniden üretim örneklerine değinilmektedir. Bu incelemede, mitolojilerin romanlarda, çizgi romanlarda, öykülerde, televizyon dizilerinde, farklı türlerdeki (korku, fantastik, animasyon) sinema filmlerinde kullanıldığı görülmektedir.

Çalışmanın sınırlılığı çerçevesinde, bu bölümde ele alınan mitoloji, İskandinav coğrafyasının ürünü olan İskandinav (Nors) Mitolojisi’dir. İskandinav mitolojisi, günümüze dek ulaşan sınırlı kaynaklar sayesinde incelenebilmektedir. Bu kaynakların

en önemlilerini “Codex Regius” adındaki el yazmaları içinde yer alan “Nazım Edda (*Poetic Edda*)” ve İzlandalı tarihçi Snorri Sturluson tarafından kaleme alınan “Nesir Edda (*Prose Edda*)” oluşturmaktadır (Page, 2009: ss. 15-28). Günümüzde İskandinav mitolojisini konu alan çoğu kitap İskandinav mitolojisini, bahsi geçen kaynaklardan yararlanarak açıklamaktadır. Çalışmada ise bu kaynaklar çerçevesinde -ana hatlarıyla- İskandinav mitolojisinin evreni, yaratılışı, sonu ve tanrıları incelenmektedir. Daha sonra, bir önceki bölümde incelenen müzik ile bu bölümde derinlemesine izahı yapılan mitoloji arasındaki ilişkinin açığa çıkarılması için bu iki evrenin kendi aralarındaki bağıntısı irdelenmektedir. Daha önce de değinildiği üzere, müzik ve mitoloji en eski anlatı türlerindedir. Ancak, bu iki evrenin ortaklığı bu belirlemeyle son bulmamaktadır. Zira ileriki sayfalarda ayrıntılı bir şekilde anlatılacağı üzere “müzik” kelimesinin kökeninin bile Yunan mitinde yer alan Müzler (Muses) ile ilişkilendirildiği göz önüne alındığında, bu iki *kültür üreticisi* arasındaki bağıntının incelenmesi, çalışmanın kuramsal boyutuna katkı sağlaması bakımından önemlidir.

Müzik ve mitoloji arasındaki güncel bağıntılar incelendiğinde, çalışmanın yönü “Metal Müzik” türüne doğru seyretmektedir. Çünkü mitolojinin günümüz müziğindeki en büyük etkisi bahsi geçen tür üzerinde gözlemlenmektedir. Bu sebeple mitolojinin müzik ile olan bağıntısını daha somut bir düzlemde tespit edebilmek için çalışmanın sınırlılığını oluşturan İskandinav Mitolojisi’nin Metal Müzik üzerindeki yansılarını incelemek çalışmanın gerekliliklerinden biri olmaktadır.

Çalışmanın uygulama bölümünü oluşturan üçüncü bölümde, İskandinav Mitolojisi’nin, İsveçli Metal müzik grubu olan Amon Amarth’ın müziksel üretimi üzerindeki yansılarını ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır. 1992 yılından bu yana müzik üretiminde bulunan Amon Amarth, İskandinav mitlerini ve Viking kültürünü şarkı sözlerine, albüm görsellerine, müzik videolarına ve sahne şovlarına dâhil etmektedir. Grubun bu müziksel tutumu, onun çalışmanın uygulama alanına alınmasının gerekçesini oluşturmaktadır. Bu yüzden çalışmada, Amon Amarth’ın günümüze dek piyasaya sürdüğü dokuz albümü, göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle incelenmektedir. Mit, doğası gereği sembollerle dolu bir anlatı evrenidir. Mitlerin bu yönü, onu göstergebilime yaklaştırmaktadır. Ayrıca göstergebilimsel yöntem, albüm

görsellerindeki mitsel simge ve anlatıların “gösteren-gösterilen” ve “yan-anlam-düzanlam” ilişkisi çerçevesinde incelenmesi için de gereklidir.

AMAÇ

Bu çalışmanın temel amacı, ilkel toplumlardan günümüze dek ulaşan anlatı ve kültür üretim araçları olan “mitoloji” ve “müzik” ilişkisini güncel bir örnek üzerinden incelemek ve bu bağlamda İskandinav Mitolojisi’nin Metal Müzik türü üzerindeki yansılarını göstergebilim sınırlılığı çerçevesinde ortaya çıkarmaktır. Böylece mitolojinin sembolik ve değişken yapısının günümüz müzik kültürü örneklerinden olan Metal Müzik türü üzerindeki konumu ve kullanımını incelenebilecektir. Lévi-Strauss’un “dil” ortaklığını kullanarak mit ve müzik alanı üzerine yaptığı çıkarımlarını bu incelemenin hareket noktası olarak görmek mümkündür. Lévi-Strauss’un Klasik Batı Müziği’ni esas alarak kurduğu “mit ve müziğin dilde birleştiği ancak anlam boyutunda ayrıldığı” düşüncesini, günümüz müzik türlerinden biri olan Metal Müzik türünde “görsel” bağlamda ileriye taşımak mümkündür. Nitekim mitolojinin sahip olduğu sembolik anlatı yapısı, onun Metal Müzik grupları tarafından müziğin hem yazınsal (şarkı sözleri) hem de görsel (albüm kapakları, video görselleri, sahne tasarımları, kostümler) alanda kullanılmasına olanak tanımaktadır.

Bu bağlamda çalışmanın birinci bölümünde kültür evreni içindeki konumu çerçevesinde müziğin niteliklerinin ve işlevlerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Aynı amaç doğrultusunda, müziğin ilkel dönemlerden günümüze dek sürdürdüğü değişimi kavramak için müziğin tarihsel süreç içindeki evriminin incelenmesi hedeflenmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, geçmişi primitif döneme dek uzanan anlatı türü olan mitolojinin ve onun müzik ile olan ilişkisinin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Bu amaçtan hareketle ilk olarak “mitoloji” kavramı tanımlanmaktadır. Bu bağlamda mitolojinin kökeni, işlevleri ve türleri üzerine incelemeler yapılmaktadır. Daha sonra ise, çalışmanın sınırlılığı içinde yer alan İskandinav Mitolojisi genel hatlarıyla incelenmektedir. Bu incelemelerin amacı, bölümün sonunda müzik ile ilişkilendirilen mitoloji evreninin tanınması ve anlaşılması gerekliliğinden doğmaktadır.

Çalışmanın uygulama bölümünü kapsayan üçüncü bölümde ise İskandinav Mitolojisi’nin, örneklem alanına dâhil edilen Amon Amarth grubunun albüm

görselleri üzerindeki yansılarını göstergebilimsel yaklaşım çerçevesinde incelemek amaçlanmaktadır. Uygulama bölümüne Amon Amarth grubunun dâhil edilme sebebi, grubun müzikal tutum ve üretiminin İskandinav Mitolojisi çerçevesinde şekillenmesi ve bu yönüyle çalışma amacını karşılamasıdır. Grubun albüm görsellerinin göstergebilimsel yöntem çerçevesinde incelenmesi sebebi ise grubun albümlerinde yer alan kapak görsellerinin mitolojik unsurları içermesi ve göstergebilimsel yöntemin görsel imgelerin taşıdığı anlamları yorumlamaya olanak veren, böylelikle de mitoloji ve metal müzik bağıntısını ortaya çıkarmaya olanak sağlayan bir çözümleme yöntemi olmasıdır.

ÖNEM

Bu çalışma, pek çok araştırmaya konu olan “mitoloji” ve “müzik” arasındaki ilişkinin Klasik Batı Müziği’nin ötesine geçerek, günümüz Metal Müzik türünde incelenmesine olanak sağlaması bakımından önemlidir. Böylece her ikisi de kültürel bir üretim aracı ve aynı zamanda kendi sınırlılıkları içinde birer kültür olan mitoloji ve müzik, metal müzik çatısı altında ilişkilendirilerek günümüz kültürü içindeki konumu ve değişimi ortaya çıkarılmaktadır. Aynı zamanda, Türkiye’de “İskandinav Mitolojisi” ve “Metal Müzik” üzerine akademik bir çalışmanın yapılmamış olması bu çalışmayı önemli kılmaktadır. Bu sebeple, çalışmanın alana akademik anlamda katkısı olacağı düşünülmektedir.

HİPOTEZ

Binlerce yıllık geçmişe sahip olan mitoloji ve müzik, değişken ve uyarlanabilir yapılarıyla günümüze dek ulaşabilen anlatı türleri olarak varlığını sürdürmektedir. Bu iki anlatının farklı türlerle olan bağıntısı, onları canlı kılan temel etkidir. Bu dayanaktan yola çıkarak çalışmanın hipotezleri şu şekilde belirlenmektedir:

1. “Mitoloji” ve “müzik” arasında sıkı bir ilişki vardır. Mitoloji ve müzik arasındaki bu ilişki, onların tarihsel bağıntısından ve kültürel üretimdeki rollerinden kaynaklanmaktadır.

2. Mitolojiden en çok yararlanan ve onu müziğine hem görsel (Albüm Kapakları, Video Görselleri, Sahne Tasarımı, Kostüm) hem yazınsal (Şarkı Sözleri) anlamda en çok yansıtan tür, Metal Müzik türüdür.

SINIRLILIK

Bu çalışma mitoloji ve müzik kapsamındaki inceleme alanının genişliği sebebiyle, mitoloji çerçevesinde İskandinav Mitolojisi, müzik çerçevesinde ise Metal Müzik gruplarından Amon Amarth ile sınırlandırılmaktadır. Çalışmanın Amon Amarth grubu ile sınırlandırılma sebebi, grubun “mitoloji” bağıntısını kurmaya uygun bir yapıda olması ve çalışmaya göstergebilimsel açıdan (albüm görselleri, sahne şovları) malzeme sunmasıdır. Böylece grubun müzik üretiminin her alanında İskandinav Mitoloji’sini benimsemesi ve onu malzeme olarak kullanması çalışmanın Amon Amarth grubu üzerinden, İskandinav Mitolojisi ilişkisiyle yapılmasını gerekli kılmaktadır. Ayrıca 03.08.2014 tarihinde, İstanbul’da Amon Amarth grup üyelerinden Johan Hegg ile yapılan görüşme (söyleşi), çalışmanın hipotezlerini desteklemesi açısından önem kazanmakta ve belirlenen sınırlılıkları başat kılmaktadır.

YÖNTEM

Çalışmada öncelikli olarak “mitoloji” ve “müzik” alanı üzerine kaynak taraması yapılarak, çalışmanın kavramsal çerçevesi belirlenmektedir. Bu bağlamda, çalışmanın birinci bölümünde müzik alanında kaynak taraması yapılarak müziğin yapısının, işlevlerinin, tarihinin ve kültür evreni içindeki konumunun anlaşılması sağlanmaktadır. Benzer şekilde, çalışmanın ikinci bölümünde yer alan mitoloji incelemesinde mitler, anlamları, kökenleri, işlevleri, türleri ve hem kültürle hem de müzik ile olan bağıntısı çerçevesinde incelenmektedir. Kullanılan veri toplama tekniği, öncelikle müzik ve mit alanını ve bu iki alan arasındaki ilişkinin kültür çatısı altındaki konumunu anlamak açısından önemlidir. Ayrıca bu yöntem, çalışmanın uygulama alanını işlevsel kılmak ve çözümlenen albüm görsellerindeki mitsel temaları saptamak açısından gereklidir.

Çalışmada kullanılan diğer veri toplama tekniğini, Amon Amarth grup üyelerinden Johan Hegg ile 03.08.2014 tarihinde, İstanbul'da yapılan görüşme (söyleşi) oluşturmaktadır. Yapılan görüşmenin türü “yapılanmış görüşme”dir. Yapılan görüşme, araştırmacının sorulacak soruları önceden hazırladığı ve açık uçlu soruların yer aldığı bir görüşme türü olduğundan dolayı bu çalışmaya uygun malzemeler sunması bakımından önemlidir (Erdoğan, 2012: s. 220).

Çalışmanın uygulama aşamasında göstergebilimsel çözümleme yönteminden yararlanılmaktadır. Göstergebilimsel çözümleme yönteminin kullanılma sebebi, grubun yayınladığı albüm kapaklarında, kostümlerinde ve sahne tasarımlarında yer alan mitolojik görsellerin, göstergebilimsel çözümleme yöntemiyle okunmaya ve incelemeye olanak sağlamasıdır. Zira göstergebilimsel çözümlemenin sunduğu okuma yöntemi, grubun ortaya çıkardığı görsel ürünlerde yer alan mitolojik anlamları ortaya çıkarmakta yardımcı olmaktadır.

Bilindiği üzere göstergebilimin temel birikimleri, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ve Amerikalı filozof Charles Saunders Peirce'ün çalışmalarına dayanmaktadır. Saussure, göstergebilimi dilbilim çerçevesinde ele almıştır. Saussure'e göre bir gösterge, *gösteren* ve *gösterilen* öğelerinden oluşmaktadır. Gösteren, iletinin alıcı tarafından duyulmasını sağlayan ses imgesi, gösterilen ise, alıcının zihninde oluşan anlamdır (Atabek ve Atabek, 2007: s. 69). Saussure'e göre, bu iki öğe arasındaki ilişki rastlantısal ve nedensizdir. Gösteren ve gösterilen arasındaki bağ, toplumun belirlediği kurallar ve kodlar tarafından oluşturulmaktadır (Parsa, 2008: s. 115). Dyer (2010) gösteren ve gösterilen arasındaki nedensizliği şöyle izah etmektedir: “Gösteren gösterilene benzemez veya gösterilen onun sonucu değildir, ama uzlaşım veya ‘anlaşma’ yönünden ilişkilidir” (Dyer, 2010: s. 178).

“Peirce ise, göstergebilim ve mantık arasında bir ilişki kurarak, ele aldığı tüm konuları göstergebilim olgusu olarak görüp” bu bağlamda bir gösterge kuramı ortaya koymaktadır (Atabek ve Atabek, 2007: s. 70). Peirce'in göstergebilim ayrımı *salt dilbilgisi, gerçek anlamıyla mantık ve retorik*'ten oluşmaktadır. Buna ek olarak Peirce, “gösterge” kavramı üzerine üçlü bir ayrım yapmaktadır. Bunlar “görüntüsel gösterge” (*ikon*), “belirti” (*index*) ve “sembol” (*symbol*)'dür (Rifat, 2009: s. 30-32). “Görüntüsel

gösterge (ikon), nesnesiyle arasında benzerlik ilişkisi olan göstergedir (fotoğraf, resim); belirti (index), gösterileniyle doğrudan ilişkili göstergedir (duman, ayak izi); sembol (symbol), nesnesiyle arasında nedensizlik ilişkisi bulunan göstergedir (bayrak, trafik ışıkları)” (Atabek ve Atabek, 2007: s. 70).

Saussure ve Peirce’ün bu alandaki çıkarımları, göstergebilimin gelişmesine öncülük etmiştir. Nitekim 1920’li yıllardan itibaren Saussure ve Peirce’ün göstergebilim düşüncelerini geliştiren pek çok göstergebilim uygulaması ortaya çıkmıştır. Örneğin Avrupa göstergebilimcileri, Saussure’ün görüşlerinden hareketle göstergebilime katkı sağlamaya çalışmışlardır (Atabek ve Atabek, 2007: s. 70-71).

Bu göstergebilimcilerden biri olan L. Hjelmslev, Saussure’ün “gösteren/gösterilen” ikilisini ve “biçim/töz” karşıtlığını yeniden düzenlemiştir. Hjelmslev, düzenleme kapsamında ses düzlemini *anlatım*, anlam düzlemini ise *içerik* olarak adlandırmakta ve birimler arasındaki biçim/töz ayrımını ortaya koymaktadır. Mehmet Rifat’a göre (2009) Hjelmslev’in göstergebilim incelemeleri açısından önem taşıyan kavram ikililerinden biri de “*düzanlam*” ve “*yananlam*”dır. “Bu, en yalın biçimiyle, herhangi bir birim, ilk anlamının (düzanlam) dışında, bağlama ve ilişkilere göre başka ve yeni anlamlar (yananlam) da içerir demektir” (Rifat, 2009: s. 37-38).

Göstergebilimin anlamlandırma düzeyi üzerine çıkarımlarda bulunan diğer bir göstergebilimci ise Roland Barthes’tır (Fiske, 2003: s. 115). “Hjelmslev’in düz anlamlı, yan anlamlı diller ve üstdiller ayrımını bazı küçük değişikliklerle yeniden düzenleyen Barthes’a göre, göstergeler *düz anlamların* yanında ayrı anlamları olan *yan anlamlara* da göndermede bulunmaktadır” (Atabek ve Atabek, 2007: s. 72).

Özetlemek gerekirse, göstergebilimi “iletişimi sağlayan her türlü anlamsal kod sisteminin anahtarı” olarak tanımlamak mümkündür. “Kod, bir kültür ya da altkültürün üyelerinin paylaştığı anlam sistemidir” (Fiske, 2003: s. 37). Böylece göstergebilim, kodları çözümlenmekte, göstergeleri, gösterenleri ve gösterilenleri ortaya koyarak anlamsal yapıyı kurmaktadır.

Göstergebilimsel inceleme alanının sağladığı bu olanaktan hareketle, çalışmanın uygulama bölümünde Amon Amarth grubunun dokuz adet albümünde yer alan kapak görsellerinin gösterge çözümlenmeleri yapılmaktadır. Bahsi geçen albümlerin listesi şöyledir (<http://amonamarth.com/discography/>, 15.11.2014):

- I. Once Sent From The Golden Hall (1998) (*Altın Salondan Gönderilen*)
- II. The Avenger (1999) (*İntikamcı*)
- III. The Crusher (2001) (*Ezici*)
- IV. Versus The World (2002) (*Dünya'ya Karşı*)
- V. Fate Of Norns (2004) (*Nornların Kaderi*)
- VI. With Oden On Our Side (2006) (*Odin Bizim Yanımızdayken*)
- VII. Twilight Of The Thunder God (2008) (*Şimşek Tanrısının Alacakaranlığı*)
- VIII. Surtur Rising (2011) (*Surtur Yükseliyor*)
- IX. Deceiver Of The Gods (2013) (*Tanrıların Düzenbazı*)

Bu bağlamda, öncelikle albüm resminin görüntüsel anlatımı yapılmaktadır. Görüntüsel anlatım, albüm resminde yer alan imgelerin betimlendiği ve konumlarının izah edildiği kısımdır. Görüntüsel anlatımın ardından göstergeler “Birincil Dereceden Göstergeler”, “İkincil Dereceden Göstergeler” ve “Renk Kodu” boyutlarında çözümlenmektedir. Birincil Dereceden Gösterge kategorisinde yapılan incelemede albüm resminde göze ilk çarpan imgelerin belirlenmesi yapılmaktadır. Bu imgelerin belirlenmesi, albüm resminde oluşturulan kompozisyonun izah edilmesi bakımından önemlidir. İkincil Dereceden Gösterge kategorisinde çerçevenin geri kalanında yer alan görüntüler izah edilmektedir. Renk Kodu kategorisinde ise resimde hâkim olan renk boyutu incelenerek bu rengin temsil ettiği anlam yorumlanmaktadır. Çözümlemenin devamında albüm görseli Yananlam – Düzanlam çerçevesinde incelenerek “Düzanlamın Gösterenleri – Düzanlamın Gösterilenleri” ve “Yananlamın Gösterenleri – Yananlamın Gösterilenleri” boyutlarında çözümlenmektedir. Bilindiği üzere düzanlam göstergenin açık, yani akla düşen ilk anlamını ifade etmektedir. Düzanlamın tespiti, resimde yer alan görüntünün “neliğini” saptamak açısından önem kazanmaktadır. Çözümlemenin yananlam boyutunda ise düzanlam boyutunda saptanan imgelerin gizil anlamları ortaya çıkarılmakta ve yorumlanmaktadır.

Yorumlanan bu imgeler, İskandinav mitolojisinde yer alan anlatılardan örneklerle açıklanmaktadır.

Öte yandan uygulama bölümünde grubun sahip olduğu albüm başlıkları, şarkı sözleri ve sahne şovları örnekleriyle çözümlemenin desteklenmesi amaçlanmaktadır. Çünkü Amon Amarth'ın albümlerinde yer alan şarkı adları ve şarkıların sözleri İskandinav mitlerine ve Viking kültürüne dair göndermeler barındırmaktadır. Ayrıca grup, konserlerinde, sahnelerini şarkılarının içeriğini destekleyecek ve pekiştirecek şekilde Viking kültürüne ve İskandinav mitolojisine uygun düşen bir tarzda tasarlamaktadırlar. Bu yüzden bahsi geçen unsurların incelenmesi grubun İskandinav mitolojisiyle olan bağını ortaya koymak açısından önem kazanmaktadır. Uygulama alanında gerçekleştirilen bu çözümleme ile İskandinav Mitolojisi'nin yansısı Amon Amarth'ın albüm görsellerinde tespit edilebilmektedir. Bu tespit ise çalışmaya, mitoloji ve müzik arasındaki ilişkiyi güncel bir örnek üzerinden sınama fırsatını sunmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KÜLTÜREL BİR DEĞER OLARAK MÜZİK VE TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE MÜZİĞİN DEĞİŞİMİ

1. MÜZİĞİN DOĞASI VE İŞLEVLERİ

Kültürel ve sanatsal bir üretim olması özelliğiyle, ortaya çıktığı toplumun eylemleri ile bağıntılı olan müziğin bugünkü hâli binlerce yıllık bir serüvenin ürünüdür. Bu serüvenin ilk adımı ise, müziğin en önemli unsurlarından biri olan “ses”in insanoğlu tarafından tanınması ve kontrol altına alınmasıyla gerçekleştirilmektedir. Say (2012), sesin kontrol altına alınma sürecini şöyle açıklamaktadır: “Müzik iki temel ögeyi içerir: Ses malzemesi ve onun insan tarafından değerlendirilmesi. Bu iki öge, müziği hazırlayan ‘seçme ve yönlendirme’ eylemine olanak sağlamıştır. İnsanoğlu böylece sesleri kendi amacına uygun biçimde kullanmayı başarmıştır” (s. 17).

Selanik (2010) ise bu durumu “sesin insanın elinde bir çığlık veya işaret olmaktan çıkıp, ‘tınlayan felsefeye’ dönüşmesi” olarak nitelendirmektedir (s. 13). İnsanın sese olan hâkimiyeti, onu zamansal dizgeler düzenine sokmasına ve böylece müziği yaratmasına olanak sağlamıştır. Zaman içinde “ses” ve “ritim” ögelerinin işlevsel açıdan zenginleştirilmesiyle müziğin doğasının ana hatları belirginleşmiştir. Bahsi geçen belirginliği müziğin kendi içindeki evriminin sağladığını söylemek mümkündür. “Müzikteki gelişmeler ilerledikçe, sesin fiziksel özelliklerinin derinliğine inildi. Sesin her bir özelliğine, bir anlam verildi. Bu anlamlar bir sembole dönüştü. Soyut sembol, somutun ‘simgesi’ oldu. Müzik yazıları (notalama) bu simgelerin adıdır” (Kaygısız, 2009: s. 50).

Müziğin yaşadığı bu yapısal ilerlemenin ortaya çıkardığı nitelermeler, müziğe soyut ve somut bazı işlevler yüklemiştir. Lull (2000) müziği, insanın varoluşsal özünün ve varoluşsal tarzının evrensel boyutta kabul edilen bir sentezi ve aynı zamanda sosyo-kültürel boyutta anlamlandırmaya olanak sağlayan ve kendine ait biçimi olan bir pratik olarak görmektedir (s. 11). Müzik, ortaya çıktığı toplumun ve zamanın ihtiyaçlarıyla da ilintilidir. Çünkü yeryüzündeki her coğrafya farklı zaman

dilimleri içinde farklı tarihsel olaylara tanıklık etmiş ve toplumların yaşadığı bu farklılık müziğe de yansımıştır. Dolayısıyla müziğin işlevleri zamana göre değişiklik göstermiştir. İlyasoğlu (2001) müziğin zaman içindeki işlevini şöyle özetlemektedir:

“Önce doğayı yansıtmak için sesini yükselten insanoğlu, sonra yalnızlığını unutmak, doğa güçlerine tapınmak için mırıldanmaya başlamış, korkusunu yenmek için çığlıklar atmış, daha sonra da ruhsal değişimine göre kimi neşeli kimi hüznü ezgiler yaratmıştır” (İlyasoğlu, 2001: s.1). Bu açıklamadan yola çıkarak, müziğin ilk işlevinin insanlığın doğa ile olan mücadelesine dayandığını söylemek mümkündür. Seslerin insan duyularını harekete geçiren niteliği, ilk dönem müziğinin işlevini başat kılmıştır. İlyasoğlu (2001), insanların yerleşik hayata geçmesi ve toplumsal yaşamın şekillenmeye başlamasıyla birlikte müziğin büyüleme, şifa verme ve toplumu harekete geçirme (savaş sırasında insanları yüreklendirme, şarkılarla bilgi verme vb.) gibi işlevler kazandığını belirtmektedir (s.1).

Doğa ile olan mücadelesinin zaferini ilan eden insanoğlu, artık müziği daha etkin alanlarda kullanabilecektir. Nitekim insanın doğaya olan hâkimiyeti, müziğin gelişme hızını da artırmıştır. Zira insanlar “...kendi sesini kullanabilmeyi, nesnelere birbirine vurup ses yaratabilmeyi ve bir hayvan kemiğine üfleyip sesini gürleştirmeyi başardığında müzik de tarihini yazmaya başlamıştır (İlyasoğlu, 2001: s. 1). Hatta toplumların üretimi kısa zamanda çeşitlenerek hayvan kemiklerinin yerini pek çok çalgı aleti olarak müzik tarihinin kapsamı hızla genişlemeye başlamıştır. Dolayısıyla müziğin tarih içindeki durumu ve işlevleri farklılık göstermiştir.¹

Nitekim insanın, sesi düşünme sürecinden geçirerek hâkimiyet altına almasıyla şekillenmeye başlayan “müzik”, toplumların tarihsel süreç içindeki değişimlerine bağlı olarak farklı işlevler edinmiştir. Düşüncenin ürünü olan müzik, onu icra eden insanın içinde bulunduğu toplumla, yaşadığı coğrafyayla ve o anki çağın ussal tutumlarıyla bağıntılıdır (Selanik, 2010: s. 20). Bahsi geçen işlevlerin ve değişimlerin daha iyi anlaşılması içinse, müziğin tarihsel dönemlere bağlı olarak geçirdiği süreci incelemek gerekmektedir.

¹ Müziğin İlkel Dönem’den günümüze dek geçirdiği işlevsel değişim Mehmet Kaygısız (2009) tarafından maddeler hâlinde özetlenmektedir. (Kaygısız, 2009: ss. 51-52).

1.1. Müziğin Tarihsel Gelişimi

Müzik, insanın sesi ussal ve düşsel bir süreçten geçirerek işlemeyle ortaya çıkardığı bir üretilimdir. Paul Griffiths (2010), müziğin yaratılışını şu şekilde ifade etmektedir:

Mağarada biri oturmuş, iliği çıkarılmış bir kemikte delikler açıyor, kaldırıp ağzına götürüyor, kemiğe, yani bir düdüğe üfürüyor. Üfürüm ses oluyor ve zaman, bu ses aracılığıyla bir biçim alıyor. Sesin ve biçimlenmiş zamanın var olmasıyla, müzik başlıyor (s.1).

Bu anlatı, müzik tarihinin izlerinin en eski çağlara dek uzandığını göstermektedir. İlkçağ döneminde müzik uygarlıklara göre farklı amaçlara hizmet eden bir üretim olagelmiştir. Kaygısız (2009), Çin müziğinin bilinen en eski müzik olduğunu belirtmektedir (s. 55). M.Ö. 3000’li yıllara dek uzanan ve dünya görüşüne dair bir felsefe olarak şekillenen müzik, bu kültürde ‘evrenin imgesi’ olarak görülmektedir (İlyasoğlu, 2001: s. 4). Mimaroglu’na göre (1999) müziğin Çin tiyatrosunda da önemi büyüktür (s. 14).

Müziğin Çin’den sonra önem kazandığı diğer bir uygarlık ise Hint Uygarlığı’dır. Ortaya çıkışı M.Ö. 2000’li yıllara denk düşen Hint müziğinin önemi, uygarlığın kutsal kitaplarından biri olan Samaveda’nın dünyanın en eski ‘notaya alınmış’ ezgilerini bulundurmasıdır (İlyasoğlu, 2001: s. 4). Hint müziği, Mimaroglu’na göre Arap ve Fars öğeleriyle harmanlanmış ancak kendi özgün niteliklerini korumayı başaran bir müzik olagelmiştir (Mimaroglu, 1999: s. 15).

Antik Yunan’da da müzik önemli bir noktadadır. Dansın, tiyatronun ve spor oyunlarının öncülerinden olan Yunan uygarlığı, müziği bahsi geçen aktivitelere ilgiyle dâhil etmişlerdir. Ayrıca müzik bu dönemde dini içeriklidir ve bu yüzden dinsel törenlerle de iç içe olmuştur (İlyasoğlu, 2001: ss. 5-6). Kaygısız’a göre (2009) Eski Yunan’da çalgılar kahramanlık şiirlerinin okunması sırasında da kullanılmıştır (s. 59). Say (2012), bu konuda Homeros’un İlyada eserini örnek göstermektedir: “Tanrıların ve kahramanların yaşam öykülerini içeren bu şiirlere, eşlik olarak arka arkaya

değişimlerle yinelenen kısa cümleciklerden oluşan geleneksel melodilerin güç kattığı bir müzik kullanılıyordu” (s. 52).

Ortaçağ’a gelindiğinde müziğin neredeyse tek bir amaca hizmet ettiği görülmektedir. Hristiyanlığın gelişimiyle paralel olarak şekillenen Ortaçağ, İlyasoğlu’nun (2001) deyimiyle “...bin yıldan fazla bir süre içinde, antikçağ ile Rönesans’ın arasına girmiş ve müziğin sürekliliğini kesmiştir” (s. 9). Bunun en önemli sebebi, dönemin sosyo-kültürel gelişimine yön veren Katolik Kilisesi’nin bir önceki çağın müziğini yasaklaması ve kilise koroları ile tek sesli ilahiler dâhilinde müziği kendi hâkimiyet alanlarına sokmuş olmalarıdır (İlyasoğlu, 2001: s. 9). Bu bağlamda müzik, Ortaçağ’ın ilk dönemlerinde yalnızca dini amaçlara hizmet etmiş ve Hristiyanlar tarafından yalnızca bir etki ögesi olarak görülmüştür. Say’a göre (2012) Ortaçağ’da müzik, törenlerde yapılan dualara birlik sağlaması, kutsal metinlerin kolayca ezberlenmesi ve dinsel psikolojiyi etkilemesi bakımından önem kazanmıştır (s. 72).

Gotik çağ olarak nitelendirilen dönemi, ‘Ortaçağ’daki müziğin ve müziğe karşı olan tutumun değişmelere uğradığı zaman dilimi’ olarak nitelendirmek mümkündür. Say’a göre (2012) Gotik çağ, düşünce ve sanatın pek çok yönünde olduğu gibi müzikte de Ortaçağ Avrupası’na incelik katmıştır (s. 87). Bu dönemin diğer bir önemi de, Kilise’nin çoksesli müziği “tapınma törenindeki ciddiyete zarar vermemek” şartıyla kabul etmesidir. Mimaroglu’na göre (1999) bahsi geçen çok sesli biçim “motet”tir ve bu müzik biçimi, o dönemde kilisenin dar görüşüne karşı çıkması ve açık görüşlerin sembolü hâline gelmesi bakımından önem kazanmaktadır (s. 23). Değişikliğin gerçekleştiği bu dönem ‘Notre-Dame Dönemi’ olarak bilinmektedir. Bahsi geçen dönemin devamında müzikte birtakım gelişmeler yaşanmıştır. ‘Eski Sanat Dönemi’ olarak bilinen bu dönemde, ritim ögesi belli bir düzene oturtularak ölçülü ritim için yeni notalama dizgesi ortaya koyulmuştur. Eski Sanat döneminin ardından gelen ‘Yeni Sanat Dönemi’ ise, müziğin dindışı özellikler taşıdığı ve farklı yeniliklere açık olduğu dönemdir (İlyasoğlu, 2001: ss. 13-14).

Batı tarihinde mistisizmin duvarlarını parçalayan Rönesans, şüphesiz müzik sanatının üzerinde de etkili olmuştur. Rönesans döneminin müzik üzerinde sağladığı

en büyük yenilik matbaanın icadıyla nota basımının mümkün olmasıdır; nota basımını ilk kez 1501 yılında Giovanni Petrucci² gerçekleştirmiştir (İlyasoğlu, 2001: s. 18). Bu döneme egemen olan insancıl tutum, müziğe de yansımıştır. İlyasoğlu'na göre (2001) bu dönemde sanatçılar kilisenin egemenliğinden kurtulma çabası içine girmişlerdir. Bu bağlamda dinsel temalar yerine daha çok gündelik pratikleri içeren ve insanı yücelten dans müziklerini ve dindışı şarkıları gündeme getirmişlerdir. Ancak diğer yandan Kilise müziği tamamen dışlanmamış ve Kilise için icra edilen müziklerin tekniği geliştirilerek, zengin bir kimliğe bürünmesi sağlanmıştır (İlyasoğlu, 2001: s. 16).

Barok dönem, Rönesans'ın devamında yaşanan değişimlerin birikimiyle şekillenen bir dönemdir. Say'ın deyimiyle (2012) Barok sanatı “Rönesans ile Klasik dönem arasında, soyluların estetik anlayışını yansıtan bir duyarlılık kategorisidir” (s. 174). Diğer bir deyişle, Barok dönem üst zümrenin egemenliğinde gelişen sanatsal sürecin ürünüdür. İlyasoğlu'na göre (2001) Barok dönem, müzikte armoni tekniğinin mükemmelleştirildiği, kantana ve opera gibi sanatların ortaya çıktığı dönemdir. Ayrıca bu dönem, senfonik orkestraların varlığı ve Vivaldi, Handel ve J.S. Bach gibi müzisyenleri barındırması bakımından önem kazanmaktadır (s. 25). Kaygısız'a göre (2009) Barok dönemi önemli kılan diğer bir özellik, kemanda Vivaldi ve klavsende D. Scarlatti gibi müzisyenlerin solistliği, yani virtüözlüğü öne çıkaran eserler yazmalarındır. Bu gelişme, çalgıların ses özelliklerinin keşfedilmesini ve müziğin çok boyutlu hâle gelmesini sağlamıştır (s. 145).

Barok dönemden sonraki zaman dilimi Klasik dönem olarak adlandırılmaktadır. Kaygısız'a göre (2009) müzikte ‘klasik’ kavramı “...evrenselliği, tarihsel müzik akımlarının birleşimini, orantıyı, yalınlığı, açık seçikliği, öz-biçim ve biçem (tarz) özdeşliğini” içermektedir ve bu yönüyle “...müziği oluşturan ezgi, ritim, armoni, biçim (form) sorunlarını en iyi şekilde çözerek, akla en uygun şekilde birleştirmeyi” ifade etmektedir (s. 162). İlyasoğlu (2001) müzikte Klasik dönemin, J. S. Bach'ın ölüm yılı olan 1750'den başlayarak Ludwig van Beethoven'ın öldüğü 1827

² Say'a göre ise (2009) ilk nota basımı 1476 yılında Roma'da Ulrich Hahn tarafından gerçekleştirilmiştir. İlyasoğlu'nun (2001) ilk nota basımını gerçekleştirdiği belirtilen Petrucci Say'a göre nota basım hakkını ilk alan yayıncıdır (Say, 2012: s. 122).

yılına kadar olan zamanı kapsadığını belirtmektedir (s.49). Klasik çağın akılcı ve üretici yanı, müziğin yapısal olarak gelişmeye devam etmesine ve aynı zamanda daha sağlam temeller üzerinde şekillenmesine olanak sağlamıştır. Bu dönemde orkestralar kurulmuş ve senfonik yapıt örnekleri verilmiştir. Aynı zamanda Klasik dönem, müzik yapısında dengenin ve formun iyileştirildiği ve müziğin evrensel bir çizgiye ulaştırıldığı bir dönem olarak önem kazanmaktadır (İlyasoğlu, 2001: s. 49). Nitekim bu dönemde çalgıların olanakları zorlanarak teknik gelişmeler sağlanmış ve müzik biçimlerinin geleneksel kalıpları üzerine çalışmalar yapılarak yeni formlar ve temalar üretilmiştir (Kaygısız, 2009: s. 163). Yapılan bu yenilikler ise, müziğin sınırlarını genişleterek onu evrensel bir boyuta ulaştırmıştır.

Klasik dönemden sonra gelen Romantik dönem İlyasoğlu'na göre (2001) 19. Yüzyıldan 20. Yüzyılın başlarına dek olan zamanı kapsayan dönemdir. Yazar bu dönemi “Schubert, Chopin, Schumann, Liszt, Belioz, Verdi ve Wagner’in çağı” olarak nitelendirmektedir (s.77). Kaygısız ise (2009) dünyada büyük değişimlerin öncüsü olan Fransız Devrimi’ni Romantik dönemin başlangıcı olarak görmektedir (s. 186). Bu dönem ilk zamanlar klasik müziğin hâkimiyeti altında seyir etse de, zamanla özgünleşmiş ve soyut anlatımın, coşkunun ve derin duyguların egemenliğine girmiştir (Kaygısız, 2009: s. 188). Say’a göre (2012) Romantik dönemde müzik, orta sınıfa hitap eden bir sanat olagelmiştir. Klasik dönemde şatoları ve sarayları süsleyen orkestralar, Romantik dönemde orta sınıfın konser alanlarını doldurarak halka hizmet etmiştir. Zamanla müziğe duyulan bu ilgi, müzikte farklı beklentileri doğurmuş ve böylece beklentilere yönelik farklı şekillerde müzik formları ortaya çıkmıştır (s. 339).

20. Yüzyıla gelindiğinde müzik tarihinin karakteristiğini belirlemek, daha önceki dönemlere göre daha zor hâle gelmektedir. Bunun başlıca sebebi, teknoloji alanında meydana gelen gelişmelerin aynı zaman diliminde farklı müzik akımlarının gelişmesine olanak sağlamasıdır. Mimaroglu'nun deyişiyle 20. Yüzyıl “...çoğaltma ve yayma araçlarının, iletişim ortamlarının gelişmesiyle, müziğin sınırlı çevreler içinde kalmayıp, yeryüzünün dört bucağına yayılma olanağını kazandığı bir çağdır” (Mimaroglu, 1999: s. 119). Kaygısız'a göre ise (2009) 20. Yüzyıl müzik akımları “çağdaş müzik” olarak nitelendirilmektedir ve bu nitelendirme içinde çeşitli müzik akımlarını barındırdığından dolayı birden fazla dönemi ifade etmektedir. Bu yüzden

yazar bu yüzyılın müziğine “çağdaş müzik akımları” demenin daha doğru olacağını savunmaktadır (s. 255). Say’a göre ise (2012) bu dönemin müziği, modern teknolojinin sağladığı araçlar sayesinde daha önce olmamış bir yayılma gücüne ve hızına ulaşmıştır (s. 507). Böylece farklı müzik akımları aynı zaman dilimi içinde şekillenerek karma bir yapı ortaya çıkmıştır. “Bu bakımdan, çağımız müziği tek ve bütünlüklü değildir. Farklı ilişkilerin ve farklı kültürlerin müziğidir” (Kaygısız, 2009: s. 256). İlyasoğlu’na göre (2001) 20. yüzyıl “teknikte, anlatım dilinde, biçimde, stilde, özde ve içerikte” geleneksel kuralların esnemeye başladığı ve müziğin dünyanın dört bir yanındaki kültürlerle ulaşan zengin bir sanat hâline geldiği bir dönem olmuştur (s. 197).

Görüldüğü üzere, modern çağa gelindiğinde müzik, ilkel çağdan bu yana geçirdiği birikimleri arkasına alarak teknolojik olanakların ışığında daha renkli, daha coşkulu veya bazen de daha kuralcı bir tutumda gelişimini sürdürmüştür. “Kısacası, yirminci yüzyıl müzik yoluyla anlatıma yeni ufuklar açmıştır, yeni ortamlar, yeni gereçler sağlamıştır ve bu yandan çağımız, müzik tarihinin en zengin çağıdır” (Mimaroglu, 1999: s. 120). Çalışmanın sınırlılığını oluşturan metal müzik ise işte bu teknolojik ve sosyo-kültürel değişimlerin, yenilikçi arayışların ışığında ortaya çıkmış bir akımdır.

Heavy metal veya yaygın adıyla metal müzik, 1960’ların sonunda, 1970’lerin başında, başlıca İngiltere ve Amerika’da gelişen bir müzik türüdür. Öyle ki, bu tür tarihsel bir düzene işlendiğinde bütün alt türlerin üzerinde yer alan iki ana akım “İngiliz Heavy Metali” ve “Amerikan Heavy Metali” olarak bilinmektedir. Bu bağlamda metal müziğin oluşumuna zemin hazırlayan ve ilk döneminde ona yön veren gruplar ağırlıklı olarak İngiliz ve Amerikan müzik gruplarıdır (Black Sabbath, Led Zeppelin, Judas Priest, Iron Maiden, Alice Cooper vb.). Bahsi geçen gruplar metal müziğin karakteristiklerini belirlemişlerdir (Charlton, 1990: s. 186).

Teknik olarak metal müzik grupları ilk yıllarda bir vokalist, bir gitarist, bir bas gitarist ve bir davulcudan oluşurken, daha sonraları var olan gitarist ile paralel çizgide çalarak daha güçlü ve zengin bir ses oluşturan ikinci bir gitarist de kullanılmıştır. İçeriksel olarak bakıldığında ise, farklı tema ve konuların metal müzikte işlendiği görülmektedir. Söz gelimi Thrash metal türünde aşk, nefret, korku, saldırganlık gibi

duyguların yanında; ölüm korkusu, yıkım, kötülük, mitolojik öyküler, yaratıklar ve korku öykülerinde yer alan temalar bu çeşitliliğe örnek teşkil etmektedir (Charlton, 1990: s. 191).

20. yüzyıldaki müzik akımlarının çeşitlilik sebebi olan teknolojik olanaklar metal müziğe de yansımış ve 1970'li yıllardan bu yana ortaya çıkan yenilikler metal müziğin pek çok alt türe bölünmesine ve müzikal biçimlerde farklılaşmaya, türleşmeye yol açmıştır. Bu alt türlerden en bilinenleri: Glam Metal, Thrash Metal, Death Metal, Black Metal, Folk Metal ve Viking Metal'dir.

Glam Metal, 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerin başlarında, Amerika'da ortaya çıkmış bir metal müzik türüdür. Müzikal olarak glam metal, geleneksel heavy metal öğelerinin yanında gitar rifflerine -şarkıda tekrar eden gitar melodisine- punk rock ve pop öğelerinin eklenmiş halidir. Glam metal biçimsel olarak da diğer türlerden farklıdır. Glam metal grupları, uzun saçlarının yanında, makyaj kullanarak, deri ve satenden oluşan kıyafetler giymektedirler. Glam metal'in bu görsel durumu, müzik ve televizyon yapımcılarının ilgisini çekmiş ve bu durum metal müziğin popülerliğine etkide bulunmuştur. Mötley Crüe, Twister Sister, Poison ve Cinderella gibi isimler glam metal türüne örnek gruplardır (<http://mapofmetal.com/#/home>, 08.12.2014).

Thrash Metal, 1980'lerin başında ortaya çıkan, saldırganlık ve hızlı ritim ile karakterize edilmiş bir metal türüdür. Bu türün şarkıları genelde saldırgan bir vokale eşlik eden kısa ve hızlı gitar riffleri ile davul ritimleriyle bir araya getirilmektedir. Sosyal sorunlar ve klasik metal müzik temaları thrash metal'in sözlerini oluşturmaktadır. Metallica'nın Kill 'Em All (1983) ve Slayer'ın Show No Mercy (1983) albümleri barındırdıkları hız, saldırganlık, sertlik ve ciddiyet gibi unsurlar sayesinde Thrash metalin karakterini ifade eden dönüm noktası albümleri olarak gösterilmektedir (Kahn-Harris, 2007: s. 3). Metallica ve Slayer'ın dışında Thrash metale örnek gösterilecek gruplardan bazıları ise Anthrax, Megadeth, Exodus, Kreator ve Testament'tir.

Death Metal, metalin şiddetli ve aşırı türlerinden biridir. Death metal, thrash ve erken dönem black metalin karışımıyla 1980'lerin ortasında ortaya çıkmış bir müzik

türüdür. Kahn-Harris'e göre (2007) 1980 yılının ortasında Death ve Possessed grubu thrash metali temel alarak death metali yaratmışlardır. Death metal ile vokaller daha az anlaşılır hâle gelmekle birlikte, şarkı sözleri karmaşık ve derinleşmiş ve gitar tonları ise karanlıklaşmıştır (Kahn-Harris, 2007: s. 3). Death metal türüne örnek gruplar, Death, Morbid Angel, Cannibal Corpse ve Obituary gösterilmektedir. Zamanla death metal türü şemsiyesi altında, ortaya çıktığı bölgeye ve müzikte melodinin teknik kullanımına göre Swedish Death Metal, Norwegian Death Metal, Melodic Death Metal gibi alt türler oluşturulmuştur.

Black Metal, -Death Metal gibi- metal müziğin uç noktası olarak nitelendirilebilecek türlerinden biridir. 1980'li yılların başında ortaya çıkan Black Metal'in sesini, çığlıklı vokaller (screaming), çok yüksek tonlara sahip gitarlar ve çok hızlı ritimlerle çalınan bateri oluşturmaktadır. "Black Metal" etiketinin kullanıldığı ilk gruplardan biri İngiliz grup Venom'dur (Dunn, 2005). Ancak günümüze baktığımızda Black Metal'in Kuzey Avrupa ülkeleriyle, özellikle de Norveç ile birlikte anıldığı gözlemlenmektedir. Nitekim bu gelişme "Norwegian Black Metal" olarak bir Black Metal alt türünün oluşmasına zemin hazırlamıştır. Black Metal, sık sık Satanizm ile de bağdaştırılmaktadır. Türün sözlerinde yer verdiği şeytani öğeler, Hristiyan karşıtı söylemler ve dinsel nefret temaları bu bağdaştırmanın sebeplerinden olduğunu söylemek mümkündür. Immortal, Burzum, Ragnarok ve Dimmu Borgir gibi gruplar, Black Metal türünün örnekleridir.

Folk Metal, 1990'lı yıllarda Avrupa'da ortaya çıkmış bir metal müzik türüdür. Folk Metal, geleneksel folk müziğin Heavy Metal ile birleşiminden oluşan; Heavy Metal enstrümanlarına ek olarak, halk enstrümanlarını da içeren müzik türüdür. Folk Metal'in konuları genellikle doğa, tarih, Paganizm, fantastik öyküler ve mitoloji ile ilgilidir. Günümüzde Folk Metal, özellikle Avrupa'da oldukça popülerdir. Finntroll, Ensiferum, Korpiklaani ve Turisas gibi isimler, günümüz Folk Metal'inin örnek gruplarından <http://mapofmetal.com/#/home>, 08.12.2014).

Viking Metal, öncülüğünü 1983 yılında kurulan İsveçli grup Bathory'nin yaptığı bir metal müzik türüdür. Viking Metal'in, Black Metal ve Folk Metal öğelerinden yararlandığını söylemek mümkündür. Bu müzik türü, İskandinavyanın

paganizm inançlarını, İskandinav mitolojisini, Viking Çağı'nın anlatılarını, savaşları, epik öyküleri ve efsaneleri konu almaktadır. Viking Metal gruplarından bazıları, -tıpkı Folk Metal grupları gibi- geleneksel metal müzik enstrümanlarına ek olarak yerel İskandinav çalgıları (Kantele gibi) kullanmaktadırlar. Viking Metal'de kullanılan vokal değişkenlik göstermekle birlikte, ağırlıklı olarak "brutal vokal" kullanılmaktadır. Wolfchant, Hel, Månegarm ve Týr gibi gruplar, günümüz Viking metal türüne örnek teşkil etmektedirler³ (<http://mapofmetal.com/#/home>, 08.12.2014).

Görüldüğü gibi metal müzik, ortaya çıktığı 1970'li yıllardan bu yana, zaman içinde teknolojik, biçimsel ve içeriksel değişikliklerle birlikte gelişme göstermiş ve bunun sonucu olarak da çeşitlenerek farklı alt türlere bölünmüştür. Ortaya çıkan türlerin ortak özelliği, yapılan üretimlerle metal müziğe dair bir evren ve bir kültür yaratmış olmalarıdır. Yaratılan bu alt kültür ise doğrudan veya dolaylı olarak ortaya çıktığı toplumun kendi kültürüne katkı sağlamıştır. Ancak bu gelişme yalnızca metal müziğin değil, müzik tarihinin başlangıcından beri değişim gösteren her müzik akımının birikimiyle gerçekleşmektedir. Bu bağlamda, müziğin genel olarak kültür ile olan ilişkisi ve kültürel üretimdeki konumu önem kazanmaktadır.

2. MÜZİK VE KÜLTÜR İLİŞKİSİ: MÜZİĞİN KÜLTÜREL ÜRETİMDEKİ YERİ

Lull'a göre (200) müzik, kültürel bir olay ya da ürün olarak tek başına var olabilen benzersiz bir sembolik anlatım biçimidir (s. 34). Her toplum müziğe dair üretimde bulunmaktadır. Bu üretimin ana gayesini öncelikle -diğer sanat ürünlerinde olduğu gibi- bireyin kendini ifade etmesi oluşturmaktadır. Böylelikle müzik aynı zamanda bir iletişim aracıdır. Çünkü müzik yalnızca melodilerden ibaret değildir; aynı zamanda söz de müziğin unsurlarından biridir. Sözün kullanımı ise, müziğe bir iletişim aracı olarak önem atfetmektedir.

³ E-kaynaklarda, sosyal medyada ve metal müziğin hayran sayfalarında Amon Amarth grubu da Viking Metal grubu olarak nitelendirilmektedir. Ancak grup bu etiketi reddederek, kendilerini "Swedish Death Metal" grubu olarak gördüklerini belirtmektedirler. (<http://amonamarth.com/about/>, 08.12.2014).

Dunaway'e göre (2000) etnolojik açıdan bakıldığında müziğin iletişimsel etkisi kişiye bulunduğu coğrafyayı, dinsel inanışları, toplumsal etkinlikleri, bireyler arası ilişkileri ve bunların toplamında ise kişiliği oluşturan değerleri simgelemesi sebebiyle güven duygusu vermektedir (s. 52). Bahsi geçen yönleriyle müzik, toplumların her döneminde aktif bir rol oynayarak kültürel işlevler kazanmıştır. Müziğin bu işlevi insanlar tarafından farklı zaman dilimlerinde farklı şekilde anlamlandırılmıştır. Tarihsel süreç içindeki bu farklılığı kavramak içinse müziğin konumunu, insanlık tarihinin farklı dönemlerinin kültürü içinde incelemek gerekmektedir.

2.1. Doğu Toplumlarında Müzik Kültürü

Günümüzde müzik tarihinin ele alındığı kaynaklar incelendiğinde, ağırlıklı olarak Batı odaklı bir zaman dizininin benimsendiği görülmektedir. Bu kaynaklarda Doğu müziğine dair anlatılar yalnızca 'Eski Uygarlıklar' çerçevesinde "Hint Müziği", "Çin Müziği", "Mısır Müziği" ve "Sümer Müziği" gibi başlıklar altında kısıtlı açıklamalardan ibaret görünmektedir. Mehmet Kaygısız "Müzik Tarihi" adlı kitabında müziğin tarihsel oluşumunun Batı şemsiyesi altında konuşlandırılmasından yakınmakta ve bu durumu şöyle izah etmektedir: "Dünyada Avrupa merkezli yayınlar egemen olduğundan, onların 'verdiği' kadarıyla müziğin serüvenini öğreniyoruz. Buna göre; müziğin merkezi Avrupa'dır. Orada başladı, orada sürdü ve bugüne geldi. Kısaca müziğin tarihi, Avrupa'nın tarihidir (Eski Yunan, Roma ve Avrupa)" (Kaygısız, 2009: s. 12).

Sonuç olarak müziğin zaman içindeki kültürel konumuna dair yapılan çalışmalar Batı tarihi odaklı sürmeye devam etmektedir. Günümüzde de baskın konumunu sürdüren bu tarih incelemeleri gözlemlendiğinde, müziğin Doğu toplumlarına dair anlatıların birkaç paragraftan ibaret olduğu görülmektedir. Söz gelimi, Çin kültüründe halk, müziği –bir önceki bölümde belirtildiği gibi- evrene dair simgesel bir unsur olarak görülmüştür. Çin toplumunda müziğin işlevine dair Konfüçyus'un 'Bir ülkenin doğru yönetilip yönetilmediğini, ahlâk açısından yücelip yücelmediğini anlamak mı istiyorsunuz? O ülkenin müziğini dinleyiniz.' sözleri öne çıkmaktadır (Say, 2012: s. 45). Konfüçyus'un bu sözleri, müziğin Çin toplumundaki ahlâki önemini vurgulamaktadır.

Mısır toplumlarının müziğine bakıldığında, müziğin bu toplumda eğlence, askeri ve resmi alanlarda kullanıldığı görülmektedir. Hint toplumunda ise eğlence ve askeri alanlara ek olarak, tiyatro alanında ve halkı sevindiren her olay sonucunda müziğin kullanımı söz konusudur (Düzenli, 2014: ss. 53-55). Bahsi geçen bilgilere ek olarak, Pehlul Düzenli'nin -Doğu'yu odak noktası belirleyerek- İslâm kültür tarihinde müziği ele aldığı "İslâm Kültür Tarihinde Musîki" adlı çalışmasından söz etmek mümkündür. Çünkü bu kitap Doğu toplumlarında müziğin kültürel konumuna dair bilgilerin yer alması bakımından önem kazanmaktadır. Düzenli (2014) çalışmasında, İslam toplumunda müziğin her mezhep tarafından farklı yorumlandığını ve bu yüzden müziğin bazı kesimler tarafından dini inanç çerçevesinde yasak kılındığını, bazılarının ise müziği kabul ettiklerini belirtmektedir (ss. 204-245). Yazar, Yahudilik dini kapsamında ise müziğin İbrani toplumunun örflerinde, adetlerinde ve yasalarında önemli bir yer edindiğini belirtmektedir (Düzenli, 2014: s. 59). Çalışmada müziğin Osmanlı kültüründeki önemine de değinilmektedir. Buna göre Osmanlı toplumu, hayatın her alanında müziğe yer vermiştir. Doğum, düğün, şenlik ve merasimlerin yanı sıra Osmanlı toplumu dini çerçevede de müziği kültürlerine dâhil etmişlerdir. Mevlit ve ezan, Osmanlı'nın dini çerçevede müziği kullanımına örnek olarak gösterilebilmektedir (Düzenli, 2014: ss.297-312).

Doğu toplumlarındaki ve Doğu kültüründeki müziğe dair kısıtlı kaynaklar, çalışmayı literatürde kabul görmüş olan kronolojik düzeni takip etmeye zorunlu kılmaktadır. Çalışmanın uygulama alanını kapsayan Metal müzik türünün Batı kültüründe doğan bir alt kültür olduğu göz önüne alındığında ise, müziğin Batı kültürü kapsamında incelenmesi bu tez çalışması için sorun teşkil etmemekte ve hatta çalışmanın kapsamı bakımından önem kazanmaktadır.

2.2. Öncü Kültürlerin Müziğe Bakışı: Antik Yunan Kültüründe Müzik

İnsanlık tarihinin ilkel dönemi, insanın öncelikle hayatta kalmaya çalıştığı ve bununla beraber içinde bulunduğu doğayı anlama ve yaşamı anlamlandırma çabası içine girdiği dönemdir. Diğer bir deyişle ilkel çağ, insanlığın doğa ile mücadele dönemidir. Bu yüzden doğada canlı ve cansız her varlığın çıkardığı sesin insanın

dikkatini çekmesi ve onun için önem kazanması da kaçınılmazdır. Böylece doğa sesleri, insan yaratımı olan müziğin başat ve kadim unsuru olarak kabul edilmektedir.

Genel kanı, ilkel dönem kültüründe müziğin ritüeller ve bununla ilişkili olarak büyü ile ilişkilendirildiği yönündedir. Selanik'e göre (2010), ilkel toplumlar doğa seslerinin (gök gürültüsü, fırtına, denizin sesi, patlama sesi gibi) tanrıların iyi veya kötü yönlerini yansıttığını düşünerek bu sesleri tanrısal boyut ile iletişim kurulacak bir araç olarak görmekteydiler (s. 20). İlkel toplumun benimsediği bu görüş, müziğin onların kültüründe dinsel bir çerçevede konumlanmasına sebep olmaktadır. İnsan doğa seslerini taklit ederek, ona kendi yaratıcılığını etkileyerek ve ritimsel öğeler katarak doğa karşısında direnmeye (kötü ruhları uzak tutmak amacı), üstün gelmeye (avcılık) ve bazen de şükran sunmaya (av için duyulan minnet) çalışmıştır. Müziğin ilkel dönem kültüründeki yerini inceleyen Sachs genel kanıyı destekleyerek, müziğin bu dönemde ritüel ve büyü ile ilişkilendirildiğini belirtmektedir: “(...) Müzik, yalnız toplumsal ve kişilik dışı doğasına, çağdan çağa sürüp gelen önemli bir geleneği yaşatan doğasına dayanmaktadır. Bu müziğin başka bir tanımı da işlevidir: *Büyü*. Bu görev, onu eğlendirici ve yüceltici bir sanat olmaktan alıkoymuştur (Sachs'tan aktaran Say, 2012: s. 26).

Sachs'ın bahsettiği eğlendirici ve yüceltici niteliğe sahip olmayan müzik, böylelikle ilkel dönemde daha önemli bir konuma gelerek, ilkel toplumların dinlerinin bir parçası hâline gelmiştir. Nitekim ilkel toplumun ortaya çıkardığı çalgı aletleri de bu dinsel amaca hizmet etmek için kullanılmıştır. Sachs'a göre ilkel dönemde insanlar, müzikten haz alma amacını benimsememişlerdir ve bu yüzden kullandıkları çalgılar onlar için estetik bir anlam kazanmamıştır (Say, 2012: s. 27).

Kaygısız (2009) ilkel dönem toplumları tarafından müziğin şiir, dans ve büyücülükle birlikte doğayı kontrol altına alma aracı olarak görüldüğünü ve böylece müziğin tören ile ayinlerde yer bulduğunu belirtmektedir (s. 66). Benzer biçimde Attali (2005), müziğin ilkel toplumların kültüründe dinsel bir rol oynadığını benimsemektedir: “Tek bir efsane yoktur ki, müziği her tür sosyal düzendeki kurban eğretilmesi, kurban ayinlerinin göstergesi olarak gürültünün düzenlenmiş, evcilleştirilmiş, törenleştirilmiş şeklinde tanımlamasın” (Attali, 2005: s. 25). Söz

gelimi, Şamanizm inancında müzik kutsal bir boyutta ele alınmaktadır: “Dünya ağacı nasıl kozmosun uçsuz bucaksız düzlüklerinin ortasında duruyorsa, şarkı bireyin kozmosunun en içten merkezinde yer alır. Şamanın şarkısı duyulduğu an, kutsal nefes kalbin derinliklerinden yukarıya yükseldiğinde merkez bulunmuş ve her şeyin kaynağı olan tanrısallığa değinilmiş olur” (Drury, 1996: s. 79).

Görüldüğü üzere, temeli primitif toplumun doğaya karşı olan tutumu üzerine kurulu olan müzik, bahsi geçen toplumun kültüründe yer alan inanışların bir parçası olagelmiştir. İnsanın doğaya hükmetmek ve onu kontrol altında tutmak gayesiyle başlattığı ilkel eylemler müziğin tarihsel başlangıcını oluşturmuştur. Çünkü düşünen ve üreten insan bu yaratıcılığını müzik üzerinde de sürdürmüş ve müzik de tarih içinde gelişmeye başlamıştır. Nitekim ilkel dönemin kendi içinde bile bu gelişim gerçekleşmiştir: “İnsanın yaşamı, yürüyüşü, iş hareketi, ritmin şekillenmesini ve müziğin gelişimini biçimlendirdi. İçeriği de, kullanımından dolayı geliştirdi, biçimlendi ve zenginleşti. Bunun gibi zamanla toplumsal yaşamda doğa üzerinde egemenlik giderek arttı” (Kaygısız, 2009: s. 67). Böylece müzik parçası olduğu toplumun kültürüyle birlikte değişmeye ve gelişmeye başlamıştır.

Antik Yunan dönemine gelindiğinde müziğin oldukça etkin bir kültür aracı olarak benimsendiği görülmektedir. Akan’a göre (2012) Antik Yunan döneminde düzenlenen festivallerde büyük yer verilen müzik; şiire, dansa, tragedyalara ve çalgı yarışmalarına eşlik etmesi bakımından, bir alan olmaktan ziyade faydalı bir araç olarak görülmüştür (s. 71). Böylece her tragedya ve komedyaya eşlik eden müzik Antik Yunan toplumlarının gündelik yaşamlarının vazgeçilmez bir parçası olagelmiştir. Yine Akan’a göre (2012) Antik Yunan kültüründe müzik, felsefenin doğuşundan önce eğitimin bir parçası olarak görülmesi bakımından da önem kazanmaktadır ve özellikle Homeros’un öncülüğünde müzik insanların eğitimlerinin birer parçası olarak kabul edilmektedir (s. 99).

Aynı zamanda müzik, bu dönemde Antik Yunan düşünürlerinin çalışma konusu olması bakımından önem kazanmaktadır. Bu dönem düşünürleri müziğin toplumları ve kültürleri içindeki yeri üzerine akıl yürütmüşlerdir. Hatta bu dönemde Pisagor (Pythagoras) müzikte armonik aralıklar ile ilgili çalışmalar yaparak dönemin

ve daha sonraki dönemlerin müzik kuramına katkı sağlamıştır (Hall, 2014: s. 239). Yıldırım ve Koç'a göre (2011) Pisagor matematikteki sayıları ve müzikteki armoni arasında bağıntı kurarak, evrende var olan cisimlerin hareket etmesiyle belirli aralıklarda ses çıkardıklarını savunmaktadır (s. 31).⁴

Aristo ise müziğin Antik Yunan kültüründeki yerini dönemin sınıfsal ayrımlarını göz önünde tutarak yorumlamaktadır. Ona göre iyi eğitilmiş kişilerden ve 'aşağı uğraşlar' olarak nitelendirdiği köle, zanaatkâr ve işçilerden oluşan iki tür dinleyici kitlesi mevcuttur ve bu iki grubun müziği farklı olmalıdır. Aristo'nun bu görüşü, müziğin doğuşu döneminde olduğu gibi tek bir amaca hizmet ettiği görüşünden farklıdır. Bu bağlamda Aristo'nun savunduğu, müziğin köleci toplum ve köleleri yöneten toplum üzerinde farklı işlevleri olduğudur. Ona göre müziğin görevi özgür insanı eğitmektir (Kaygısız, 2009: ss. 68-69). Yıldırım ve Koç'a göre ise (2011) Aristo tragedyanın ögesi olan müziği -arınmayı ifade eden- *katharsisin* sağlayıcısı olması bakımından önemli tutmaktadır ve müziğin ruhu eğittiğini benimsemektedir (s. 32). Aristo'nun dinleyici ayrımı göz önüne alındığında ise, bahsi geçen ruh eğitiminin iyi eğitilmiş kişileri kapsadığını söylemek mümkündür.

Antik Yunan döneminde müziğin kültürel kapsamına ve işlevine dair çıkarımlarıyla önem kazanan düşünürlerden biri de Platon'dur. Akan'a göre (2012) Platon, "müziği tamamen ruhun eğitimi ve bundan yola çıkarak insanın eğitimi olarak ele almıştır" (s. 127). Manly P. Hall da (2014) benzer şekilde, Platon'un -eğitim kapsamında- müziği önemli bir yerde tuttuğunu belirtmektedir: "Platon zihni yücelten müziğin, duyulara hitap eden müzikten çok daha yüksek türden olduğunu kabul etmiştir... Buradan anlaşılmaktadır ki Yunanlı gençlerin eğitiminde müzik önemli bir yer tutmaktadır" (Hall, 2014: s. 243).

Attali'ye göre ise (2005) Platon, sosyal düzenin müzikle sağlandığını savunmaktadır: "Bu devrimci ruh hızla ve biz farkında olmadan müzik vasıtasıyla içimize sokuluyor, sanki sadece bir oyunmuş gibi ondan hiçbir kötülük gelmezmiş

⁴ Manly P. Hall (2014) Pisagor'un felsefe bağlamında ele aldığı müzik kuramını Tüm Çağların Gizli Öğretileri kitabındaki "Pisagorcü Müzik ve Renk Teorisi" başlıklı yazısında ayrıntılarıyla izah etmektedir (Hall, 2014: ss. 238-246).

gibi. Ancak yavaş yavaş bağımlılık yaratarak adet ve alışkanlıklarımıza girmesi dışında bir şey olmuyor” (Attali, 2005: 44). Platon’un müziğe dair öne sürdüğü koşullardan biri de, müziğin eğlence için kullanılmaması gerektiğidir (Akan, 2012: s. 109). Çünkü daha önce de belirtildiği üzere müzik, insanı eğiten ve toplumun düzenini sağlayan bir araçtır. Akan’a göre (2012) “Platon, müziğin yozlaşmasının, bütün zihinsel eğitim alanlarının çökmesi anlamına geldiğinin farkındadır. Müziğin yenilenmesinden kaçınmak gerekir” (Akan, 2012: s. 124). Bu yüzden Platon’a göre toplumda müziğin faydalı olabilmesi için müziğin amacının dışında kullanılmaması ve biçimsel değişikliğe uğratılmaması gerekmektedir.

Görüldüğü üzere, insanın doğa seslerine hâkimiyet gayesinden doğan müzik, ilkel dönem kültürü içinde hem teorik hem de yapısal olarak gelişme göstermiştir. Müziğin ilkel dönemde ve daha sonra İlkçağ uygarlıklarında geçirdiği değişimler, onu yalnızca “ritüel” ve “büyü” aracı olmaktan çıkarmış ve insanın eğitimi, toplumun düzeni ve ruhsal tatmin konularındaki düşüncelerin nesnesi hâline getirmiştir. Böylece müzik yalnızca ilk çağdaki varoluşuyla sınırlı kalmayacak ve onu üreten toplumların yüklediği nitelikler doğrultusunda gelişen bir alan olmaya başlamıştır. Bu bağlamda Antik Yunan kültüründe belirgin kullanım alanına rağmen farklı çerçevelerden bakılan müzik penceresi, Ortaçağ kültüründeki işlevine kaynaklık ederek ilerleyişini garantilemiştir.

2.3. Kilise Çatısı Altında Şekillenen Müzik Kültürü

Ortaçağ’a gelindiğinde, dönemin karakteristiğini biçimlendiren skolastik felsefeci tutumun müzik üzerinde de geçerli olduğu görülmektedir. Bilindiği üzere bu dönemde kilise, dönemin sosyo-kültürel yapısının şekillenmesinde büyük önem taşımakta ve elinde bulundurduğu yetkiler çerçevesinde pek çok konuda karar vermektedir. Kaygısız’ın da belirttiği gibi “Ortaçağ’da hukuk, eğitim, bilim ve sanat, Tanrıbilim’in koluydu. O yüzden müzik de bundan ayrı değildi” (Kaygısız, 2009: s. 74). Dolayısıyla pek çok kültürel üretim gibi müzik de, kilisenin üstün kararlarının süzgecinden geçen bir ürün olagelmiştir. Finkelstein’e göre (2000) Ortaçağ’da kilise, müziği bir sanat olarak görmeyip dinsel ayinlere sıkı sıkıya bağlı bir araç olarak benimsemiştir (s. 25).

Selanik'e göre (2010) kilisenin müziği kendi amaçları doğrultusunda kullanması Roma İmparatorluğu'nun Hristiyanlığı kabulüyle başlamaktadır: Dönemin Hristiyan misyonerleri, putperestleri kendi dinlerine mensup etmek için ilahileri kullanmışlardır; böylece ezgisel bir araçla dinin yayılmasını sağlamış ve aynı zamanda müzik sanatı da gelişme göstermiştir. "Müzik, din adamlarının, misyonerlerin elinde güçlü bir etkinlik aracı oldu, Latince bilmeyen kişiler üzerinde de, vaiz dinlemekten kaçınarak eski inançlarında direnen kişiler üzerinde de müzik, gerçek bir mucize rolü oynuyordu" (Selanik, 2010: s. 55). Öyle ki, Ridley (2007) Ortaçağ döneminde icra edilen koro müziklerinin -ritim ve tonlamaları bakımından- dua eden bireyin sesini ve ruhunu temsil ettiğini belirtmektedir (Ridley, 2007: s. 62). İlyasoğlu (2001) kilisenin müziği kendi kontrolüne alma sürecini benzer bir tutumla değerlendirmektedir: "Böylece kendilerinden önceki müziği yasaklayıp, var olan nota benzeri belgeleri de yok eden Ortaçağ papazları, yüzyıllar boyunca müzik sanatını kilise koroları ve tek sesli ilahilerle kendi egemenlikleri altında tutmuşlardır" (İlyasoğlu, 2001: s. 9).

Kaygısız (2009) -genel bir çerçeveden bakıldığında- Ortaçağ'da müziğin, tıpkı dönemin halklarında olduğu gibi sınıfsal farklılıklara ayrıldığını söylemektedir: Bu düşünceye göre Ortaçağ'da müzik Köylü Müziği, Saray Müziği, Kent Müziği ve Kilise Müziği olarak dört farklı bölüme ayrılmıştır (s. 71). Finkelstein da (2000) benzer düşünceyi savunmaktadır; yazara göre Ortaçağ'da müzik bir mücadele silahıdır ve yapılan sınıfsal müzik ayrımları dönemin feodal toplumunun da bir yansıması hâline gelmiştir (Finkelstein, 2000: s. 19). Yapılan bu ayırım, aynı zamanda Ortaçağ'daki müziğin geçirdiği tarihsel sürecin de bir aynasıdır.

Bu ayırımın yaşanma sebebi, şüphesiz kilisenin kendi amaçları doğrultusunda yürüttüğü üretimi ve kendi üretimi dışındaki müziğe karşı olan tutumudur. Attali'ye göre (2005) bu dönemde kilise müzisyenleri müziğin temelini kurmaya devam ettikçe halkın müziği ile "iktidar müziği" olarak nitelenen kilise müziği arasındaki ayırım derinleşmeye başlamıştır (s. 26). Kilisenin temellerini attığı bu kültürel ayırımın en önemli olaylarından biri Papa Gregorius'un müziğin yalnızca kiliseye mâl edilmesini amaçlayan çalışmasıdır.

Say'a göre (2012) Papa Gregorius, din dışı müziği dışlayan bir müziksel tutumu benimsemiş ve bu anlayışı kilisede egemen kılmak amacıyla kilisenin kullanabileceği ezgiler üzerinde çalışmalar yaparak, belirli kuralları "Antiphonaire" adı altında toplayarak geçerli kılmıştır (s. 73). Gregorius bu çalışmayı, kilise müziğini tekleştirmek ve böylece kilisede birliği güçlendirmek amacıyla gerçekleştirmiştir. Kaygısız (2009), bu çalışmayla kilisenin dindışı müziğe karşı bir tutum edindiğini ve böylece Hristiyan dünyasında tek tip ve tek sesli melodileri yayarak müziği kendi kontrolünde tuttuğunu belirtmektedir (ss. 75-76): "Gregorius melodileri" diye de bilinen bu ilahiler, bütün kiliselerde okunmaya başlandı. "Saf melodiler" deniliyordu bunlara. Gregorius melodileri dinsel törenlere derinlik veren, dokunaklı ve kutsal metinleri kolay ezberlemeye yönelik, din duygusunu pekiştiren sözler ve İncil'den alınmış parçalardan oluşuyordu" (Kaygısız, 2009: s. 76).

Attali (2005) kilisenin müziği kontrol altında tutma gayesiyle yürüttüğü bu çalışmanın, siyasi birliği sağlamak amacıyla benimsendiğini öne sürmektedir (s. 25). Nitekim kilisenin, halkın müziğini din dışı olarak görmesi ve yalnızca kendi süzgecinden geçen ve dine hizmet eden müziği benimsemesi bu görüşü desteklemektedir. Öyle ki, bu dönemde müzik onu icra eden kişilerden soyutlanarak yalnızca kiliseye mâl edilmiş ve böylece ilahi bir anlam kazanmıştır. Griffiths'e göre (2011) kilisenin müziği anonim olması sebebiyle giderek güçlenmiştir: "Dinsel ezgi bu nedenle, Papa'yı bilgilendiren Kutsal Ruh olmasa da, kişi üstü bir varlığın sesi olarak kabul edilir" (s. 25).

Ortaçağ'da kilisenin bütün bu kontrolcü tutumu ve çalışmalarına rağmen zamanla müziğin değişime uğradığı görülmektedir. Mimaroglu'na göre (1999) din dışı müziği canlandıran ilk faktör Haçlı Seferleri olmuştur: "Kâfirlere karşı girişilen savaşlar bir yandan kahramanlık edebiyatının yayılmasına, öte yandan Arap illerinden hem melodilerin, hem çalgıların Avrupa'ya gelmesine yol açtı. Gezgin şarkıcılar bu edebiyatı ve bu müziği Avrupa'nın dört bucağında okudular, söylediler" (s. 24). Selanik (2010) Haçlı Seferleri'nin sonucunda kilise müziğinden farklı bir müzik türünün ortaya çıktığını ve bu müziğin önce soyluların, daha sonra ise halkın arasına karıştığını belirtmektedir. Bu gelişmeyle birlikte, kilisenin müzik üzerinde belirlediği egemenliğin değişmeye başladığı gözlemlenmektedir.

Selanik'e göre (2010) Ortaçağ'da müziğe dair sürdürülen katı anlayış 11. Yüzyılda başlayan ve 12. İle 13. Yüzyılda süregelen müziği halka indirgeyen ve ilk kez Fransa'da ortaya çıkan, Troubadour adıyla anılan gezgin şarkıcıların icralarıyla değişmeye başlamıştır (s. 64). Ortaçağ'da müziğin geçirdiği bu değişim aynı zamanda "Gotik Çağ" olarak da bilinmektedir. Say'a göre (2012) Gotik Çağ, düşünce ve sanatta olduğu kadar müzikte de farklı bir incelik getirmiştir; bu inceliğin bir motifi de trubadurların üretimleridir (s. 87). "Bu ozanların sanatsal hareketi sadece müziğe değil, şiire de yeni bir soluk getirmiştir. Şiir ağır dinsel havasından büyük ölçüde kurtulmuş, yaşamı çok yönlü bir biçimde yansıtmaya başlamıştır. (...) Böylece, ozanlar geleneği, Fransa'da dindışı şarkı biçimlerini yaratmışlardır" (Say, 2012: 87-88).

Böylece Fransa'da başlayan ve zamanla Avrupa'nın pek çok yerine yayılması kaçınılmaz olan bu üretimler, dindışı müziğin yayılmasına ve kilisenin müzik üzerindeki kontrolünün azalmasına sebep olmuştur. Bu doğrultuda Kaygısız (2009), Fransızların 12. ve 13. yüzyıllarda Roma üzerinde sağladığı egemenlik sonucunda Avrupa müziğine de hâkim olduklarını belirtmektedir (s. 77). Özellikle bu dönemde "hem dindar olan hem de papazları taşıyan müzikli köy oyunları, kent locaları tarafından" benimsenerek hızla yayılmıştır (Say, 2010: s. 23).

Bu dönemde müzik ve onun kültürel yapısı kapsamında önem kazanan gelişme ise, Notre Dame Okulu'nun açılmasıdır. İlyasoğlu (2001) Notre Dame'ın önemini, dinsel müzikte çoksesliliğe geçildiği yer olması bakımından değerlendirmektedir (s. 13). Say'a göre de (2012) Notre Dame Katedrali 12. Yüzyıl müziğinde önemli bir yer tutmaktadır, çünkü burası "Eski Sanat" olarak bilinen "Ars Antiqua"nın merkezi konumundadır (s. 86). Eski Sanat akımı, 12. Yüzyıl ve 13. Yüzyılı kapsayan ve motet⁵ biçiminin ortaya çıktığı sanat hareketi olarak nitelendirilmektedir (İlyasoğlu, 2001: s. 14). Aynı zamanda bu dönem, müziği halka indirgeyen Troubadaour müzikçilerinin var olduğu dönemdir.

⁵ Motet, dinsel sözlerle dindışı sözlerin, seslerle çalgıların birbirine karıştığı bir türdür (Hodeir, 2011: s. 55).

Kaygısız (2009) katedralin müzik kültürü çerçevesindeki önemini Şöyle ifade etmektedir: “Notre Dame’in yapılıŐından sonra müzik okulu kuruldu. Nota değerleri üzerinde çalışma başladı. Notre Dame müzik okulu, böylelikle nota, nota değerleri, dizeler ve ölçüler, paralel dörtlü-beŐli oktavlarla birlikte üçlü ve altılı aralıklarla müzik yapmanın olanağını yarattı” (s. 77). Selanik’e göre Notre Dame Katedrali aynı zamanda “Yeni Sanat” olarak da bilinen “Ars Nova” hareketinin de merkezidir (s. 69). Ars Nova, Fransa’da 14. Yüzyılın başında gelişen, “kutsal” müziğe sıcak bakmayan müzik stilini tanımlamaktadır (Say, 2012: s. 97). İlyasoğlu (2001) müzikte Yeni Sanat Dönemi’nin (Ars Nova) dindışı özellikler taşıdığını ve bunun da ötesinde Rönesans’a geçişi mümkün kıldığını belirtmektedir (s. 14). Bu bağlamda, kilisenin 11. Yüzyıldan itibaren müzik üzerinde kaybetmeye başladığı kontrolün Ars Nova ile birlikte daha da azaldığını söylemek mümkündür.

Ortaçağ döneminin devamında müziğin dindışı niteliklere bürünerek özgürleŐmesini sağlayan gelişmelerden biri, Reform hareketleri olmuştur. Kaygısız’a göre (2009) Katolik kilisesinin kurallarına karşı çıkan Reformcular bu yönüyle sanatın önünü açmış; Martin Luther gibi din adamları dindışı müziğin kiliseye girmesine izin vermiştir (s. 80). Özellikle Martin Luther, folk Őarkılarından uyarlamalar ve Alman besteciler tarafından bestelenen pek çok ilahiler yazarak bu müziğin dönemin halk ayaklanmalarında savaş müziği olarak benimsenmesini ve ulusal anlamda önem kazanmasını sağlamıştır (Finkelstein, 2000: s. 28).

Böylelikle halk ezgileri kiliseye girerek, Ortaçağ’ın erken dönemlerinde kilisenin benimsediği “tek tip kilise” ve “tek tip ezgi” tutumu zayıflamıŐtır. Bu durum ise, kilisenin müzik üzerindeki kontrolünü zayıflatarak o dönemin insanlarının daha zgr müziksel icrada bulunmalarını ve dönemin kültürüne dindışı temaları iŐlemeyi mümkün kılmıştır. Nitekim toplumun müzik alanında kazandığı bu özgürlük, farklı boyutlarda da yaşam bularak Aydınlanma Çağı’nın kapılarını açmıştır. Bu gelişme ise müziğin daha farklı bir yapıya bürünmesini sağlamıştır.

2.4. Rönesans Dönemi ve Sonrasında Yaşanan Toplumsal Değişimlerin Müziğe Etkileri

Rönesans Dönemi, Batı tarihinde Ortaçağ'ın kısıtlayıcı atmosferinin yok edilerek yaşamın coşkulu bir aklın izinde seyir ettiği zamanı işaret etmektedir. Bu yönüyle Rönesans, aklın ve yeniliğin çağı olarak pek çok gelişmenin yaşandığı bir zaman dilimi olagelmıştır. Çünkü Ortaçağ'ın kilise kuralcılığına mahkûm olmuş düzeni yavaş yavaş değişerek daha farklı sistemlerin de uygulamaya sokulduğu yeni bir düzen hâline gelmiştir. Say'a göre (2012) kendi içinde kapalı bir sistem olan Ortaçağ düşüncesi yerini sistemler çokluğunu benimseyen Rönesans düşüncesine bırakmıştır: "Bu sistemler, İlkçağ'ın da, Ortaçağ'ın da evren ve yaşam üzerine belirttiği bütün renkleri taşımaktadır" (Say, 2012: s. 115).

Görüldüğü gibi Rönesans, her alanda çeşitliliğin ve yeniliğin kabul gördüğü ve bu yönüyle hümanizmin ve sekülerizmin önem kazandığı tarihsel bir dönemdir. Bu dönemde düşünsel, bilimsel ve sanatsal alanlarda ortaya çıkan her türlü yeniliğin müzik kültürünü de etkilemesi kaçınılmazdır. İlyasoğlu'na göre (2001) müzik tarihinde Rönesans, 1450'li yıllardan başlayarak 1600'lü yılların başlarına dek uzanan zaman dilimini kapsamaktadır (s. 15). Bu dönemde önem kazanan "bireyin düşünsel özgürlüğü", şüphesiz müzik üretimi yapan sanatçıları da etkilemiştir. Müzik artık kilise sınırını aşarak din dışı kategoriler ile süslenmiştir (Say, 2010: s. 51). Böylece Rönesans, sanatçının bireysel ve çevresel sorgulamasını müziğe aktardığı ve yaşamın doğallığını ezgilerle dile getirdiği bir dönem olmuştur.

Kaygısız'a göre (2009) bu dönemde sanat ürününü özel kişiliğe büründürmek için onu üreten sanatçının da bireyleşmesi ve kendi kimliğini ortaya koyması gerekliliği sanatçıları çok yönlü olmaya itmiştir (s. 91). Rönesans dönemi, sanatçılara bahsi geçen çok yönlü olma durumunu mümkün kılan bir zaman dilimi olmuştur. Griffiths (2011) bu çok yönlü ve yenilikçi bakışı şu sözlerle doğrulamaktadır: "Müzik de, öteki güzel sanatlar ve bilim gibi, yeni fikirlerle koşturuyordu. Müziğin büyük bir bölümü, eski fikirlerden alınmış ölçütlerle değil, nasıl ses verdiğine göre yargılanacaktı" (s. 48). İlyasoğlu da (2001) Ortaçağ'daki tutumun aksine, Rönesans Dönemi'nde sanatçının bireyselliğini dile getirmenin özgürlüğünü yaşadığı ve her şeyi

sorgulayabildiği bir dönem olduğunu söylemektedir. Stravinsky ise (2000), Rönesans'taki olumlu değişimi şöyle doğrulamaktadır: “Filozof Jacques Maritain’in hatırlattığı gibi, Ortaçağ uygarlığının güçlü yapısında sanatçılar zanaatçılarla aynı düzeydeydi. (...) Sanatçıyı icat eden, onu zanaatçıdan ayırarak yücelten Rönesans’tır” (Stravinsky, 2000: s. 42).

Bu dönemde müziğe dair göze batan değişim ise dinsel yapıtlarda ve özellikle din dışı müzikte güçlü ritimler barındıran zengin bir armonik yapıya sahip dans müziğinin önem kazanmasıdır (İlyasoğlu, 2001: s.15). Müziğin bu dönemde geçirdiği büyük değişim ise şüphesiz Rönesans Dönemi’nde düşünce alanında olduğu kadar teknik ve bilimsel anlamda yapılan yeniliklerin de bir sonucudur. Nitekim Kaygısız’a göre (2009) bu gelişmeler müziği doğrudan etkilemiştir: “Mimari olmasaydı, geniş, büyük ve akustik tiyatro-opera binaları yapılamazdı. Resim ve heykel gelişmeseydi, sahne düzeni, dekor, kostüm gelişemezdi. Edebiyatın, şiirin biçimi, biçemi, içeriği, anlatımı zenginleşmeseydi, opera, oratoryo, koral-madrigal⁶ ya da liedler⁷ bomboş olurdu” (Kaygısız, 2009: s. 91).

Bu anlatımdan çıkan sonuç ise, “yeniden doğuşu” ifade eden Rönesans Dönemi’nde sağlanan özgürlükçü ve ilerici ortamın bilim ve sanat alanındaki her disiplini beslediği ve bu beslemenin çok yönlü özelliği sayesinde pek çok ilerleme kaydedildiğidir. Böylelikle müzik de bahsi geçen ilerici çalışmalardan payına düşeni almıştır. Bunun en büyük kanıtı, bu dönemin müziğinde farklı müzik türlerinin ortaya çıkması ve bu türlerin zengin içeriklerle donatılarak Rönesans kültürünün beğenisine sunulmasıdır.

Attali’ye göre (2005) edebiyat, tıp, felsefe, tiyatro ve müzik alanlarında Yunan dünyası yeniden keşfe çıkılmış ve bu çalışmaların sonucu olarak da müzik alanında dört yeni eser tipi olan “oratoryo”, “opera”, “füg” ve “konçerto” türleri ortaya çıkmıştır (s. 63). Mimaroglu (1999) Rönesans’ın müzik alanında sunduğu yenilikleri şöyle ifade

⁶ Koral, temeli Alman halk şarkılarına dayanan ancak Reform sonrasında, Almanya’da çok yaygınlaşan ve Luther din törenlerinin temelini oluşturan ilahi türüdür. Madrigal ise, kendine özgü bir yapısı ve deyişi olan ses için yapılan bir parçayı ifade etmektedir (Hodeir, 2002: ss. 43-48)

⁷ Lied, “kısa bir şiir üzerine yazılmış, genellikle piyano eşliğinde bir şarkıdır” (Hodeir, 2002: s. 46).

etmektedir: “Çalgı yapımında ilerlemeler olmuştur; çalgı müziği ses müziğinin yerini almaya başlamış ve bunun sonucu çalgı müziği biçimleri ortaya çıkmıştır” (s. 33).

Rönesans müziğinde ortaya çıkan eser tiplerinden biri olan oratoryo, kutsal müziğe eşlik eden dinsel veya dindışı metinlerden oluşmaktadır. Opera, bir dram veya tragedyanın müziklenmiş türüdür. Füg, bir konunun kesintisiz ve benzer tonlarla armonik bir düzlemde sunulduğu türü ifade etmektedir. Konçerto ise, bir ses veya bir çalgı grubu için yazılmış olan eserleri tanımlamaktadır (Attali, 2005: ss. 63-64; Hodier, 2002: s. 57).

Kaygısız (2009) Rönesans Dönemi’nde çalgılar üzerindeki baskıların ve yasakların kalkmasının, bu dönem müziğinin gelişmesinde etkili olduğunu belirtmektedir. Nitekim çalgılar üzerindeki kuralcı tutumların gevşemesiyle birlikte, farklı tınlar sunan enstrümanlar ortaya çıkmıştır. Bu enstrümanlar ise dönemin müzik kültürünü çeşitlendirmiş, aynı zamanda çok sesli müziğin gelişmesine olanak sağlamıştır (s. 95).

Müziğin Rönesans Dönemi’nde yaşadığı zenginlik onun, bu dönemin belirgin bir kültür ögesi hâline gelerek ona toplumsal bir önem atfetmiştir. Öyle ki, müzik bu dönemde kültürlü birey olmanın bir şartı sayılmıştır. İlyasoğlu’na göre (2001) özellikle Elizabeth Çağı’nda müzik büyük bir önem kazanmaktadır. Yazara göre o dönemde bir aydının iyi eğitilmiş olması gerektiği kadar aynı zaman da çok iyi bir müzisyen olması gerekmektedir (s. 22). Kaygısız da (2009) benzer bir şekilde, bu dönemin kültüründe müziğin önemli bir konumda olduğunu belirtmektedir; ona göre özellikle sarayda çok önemsenen müziği her erkeğin bilmesi ve uygulaması beklenmektedir (s. 97).

Diğer yandan, bu dönemde müziğin kültürel bir işlev kazandığı tek yerin saray olduğunu söylemek mümkün değildir. Kaygısız’a göre (2009) bu dönemin dört önemli gücü olan krallar, kilise, bağımsız kentler ve burjuvazi, müziği kendi amaçları doğrultusunda kullanmışlar ve böylece bu sanatın gelişmesini sağlamışlardır. Yazara göre özellikle burjuvazi sınıfı müziğin gelişimine büyük katkıda bulunmuştur. Çünkü burjuvazi, bu dönemde bilim, felsefe ve sanat gibi üretimleri iktidarlarını pekiştiren bir güç olarak görmüş ve bunu desteklemiştir. Bu bağlamda, sarayda “gösteriş” aracı

olarak kullanılan müzik, burjuvazi tarafından da karşılık görerek büyük tiyatro salonlarının yapılması ve burada her türden müziğin ve opera türünün icra edilmesi sağlanmıştır. Aynı zamanda prensler, krallar ve diğer soylular da müziği desteklemiş ve müziği hem kültürel kaynaşma aracı olarak hem de kendi sınıfsal konumlarını belirginleştirmek için kullanmışlardır. Hatta bu dönemde kilise bile bu yeniliklere kayıtsız kalmamış ve ilahiler, koraller ve oratoryoların yanında dindışı müzik yazımı da gerçekleştirilmiştir (ss. 97-98). Finkelstein'e göre ise (2000) bu dönemde opera "kralların ve soyluluğun müziğe patronluk edebildiği, biçim ve içeriğini dayatabildiği, ama yine de bir dereceye kadar seyirciden destek gören bir müzik biçimi" olması bakımından saray politikalarına araç hâline gelen bir biçim olagelmiştir (Finkelstein, 2000: s. 31). Yine de sarayın ve burjuvanın bu girişimlerinin dönemin müziğinin gelişmesine katkı sağladığını söylemek mümkündür.

Rönesans Dönemi'nde müziğin farklı toplumsal sınıflar tarafından desteklenmesi müziğin kültürel önemini artırdığı gibi, aynı zamanda müziğin bahsi geçen toplumsal sınıfların kendi kültürlerini oluşturan bir araç hâline geldiği gözlemlenmektedir: "Besteci, icracı ve dinleyici sürekli olarak aynı mekânda bulduklarından karşılıklı olarak birbirlerini etkiliyorlardı. Bu sayede ortak bir kültürel ortam oluşturdular. (...) İşte böyle bir doğal ortam, hem onları (besteci, icracı, dinleyici) hem de müziği geliştirdi" (Finkelstein, 2000: s. 98).

İlyasoğlu'na göre (2001) Rönesans Dönemi, her ulusun kendine özgü şarkı biçimlerinin ortaya çıktığı bir dönemdir. Daha önce örnekleri verilen bu müzik türleri belli uluslarla ilişkilendirilerek bahsi geçen ulusların kültürlerine hizmet etmiştir: "İngiliz halk şarkısı olan *karol* (*carol*), danslara eşlik eder. *Şanson* (*chanson*), Fransızların çoksesli aşk şarkılarıdır. *Frottola* ise İtalya'da ünlenmiş, Floransa karnaval şarkısıdır. Bu arada Rönesans moteti tüm seslerin aynı metni söylediği, birleşik bir biçime dönüşmüştür" (s. 16).

Bu dönemde müzik alanında ortaya çıkan diğer bir gelişme ise, insanlık tarihi kapsamında da çok büyük önem taşıyan matbaanın icadıyla ortaya çıkmıştır. Say'a göre (2012) bu gelişme müzik için yeni olanakların doğmasını sağlamıştır. Böylelikle notaların basılması mümkün kılınmış ve müzik icrasında belli kolaylıklar getirmiştir

(s. 122). Attali (2005) ise, matbaa icadının müzik için daha farklı bir boyut açtığını belirtmektedir. Yazara göre Rönesans döneminde matbaanın icat edilmesi, müziğin meta hâline gelişinin, onun ticarileştirilmesinin önünü açmıştır: “O zamana dek eser, manastıra, kiliseye veya onu sipariş eden soyluya aitti. Ama bu sahiplik de soyuttu: Kimse onu ne satmayı, ne de satın almayı düşünüyordu. Matbaa ile birlikte her şey değişir: Partisyonları üretmek ve satmak artık mümkün olur” (s. 71). Böylelikle müziğin kültürel alanda daha farklı bir nitelik kazandığını söylemek mümkündür. Nitekim maddi bir bedel karşılığı sahipliği değişebilen müzik, dönemin sınıfsal farklılıklarla dolu toplumunun kültüründe bambaşka kalıplara sokulabilecektir ve bir yandan bu toplumların aracı olurken, diğer yandan da kültürel gelişimini sürdürecektir. Nitekim Rönesans’ın ardından gelen zaman dilimi de müziği beslemeye ve ondan beslenmeye devam edecektir.

Bilimsel, teknik ve sanatsal birikimlerle yenilikçi bir yaşamı müjdeleyen Rönesans’ın ardından Barok Dönem gelmektedir. Say’ın (2012) “özünde saray sanatı” olarak nitelediği Barok Dönem, soyluların hazzına ve estetik beğenilerine hitap eden bir temele sahiptir (s. 174). Müzik tarihi açısından bakıldığında bu dönem 17. yüzyıl başlarından 18. yüzyılın ortalarına dek uzanan bir süreci kapsamakla birlikte, başlangıç olarak 1580 ve 1600’lü yıllar ve bitiş yılı ise J.S. Bach’ın öldüğü 1750 yılı olarak kabul edilmektedir (İlyasoğlu, 2001: s. 25). Kaygısız’a göre (2009) Barok stilini temsil eden eserlerin ortaya çıkışının belli bir zaman aldığı için bu dönemin başlangıç ve bitişine dair kesin bir bilgi vermek pek mümkün değildir. Bu yüzden yazar müzikte Barok dönemi konusunda Monteverdi’nin operalarını “Ön Barok Dönemi”; Tartini, Scarlatti, Rameau, Bach, Telemann, Handel ve Vivaldi’nin verimli yıllarını “Barok’un Zirve Dönemi”; Bach’ın oğulları ve “Mannheim Okulu”nu ise “Barok’un Bitiş Dönemi” olarak belirlemeyi uygun görmektedir (s. 116).

Müzikte Barok dönemin genel yapısını İlyasoğlu (2001) şöyle izah etmektedir: “Tüm Barok bestecileri geniş düşünce ve duyularını, en canlı şekilde müzikle anlatmak istemişlerdir. Coşkuyu, kahramanlık duygularını, derin düşünceyi, gizemi, arzuları, tutkuyu anlatmak için karşıtlıklardan yararlanmışlardır” (İlyasoğlu, 2001: s. 26). Böylece Barok dönem müziği dramatik doygunluğun en üst noktalarına ulaşmıştır. Bu dönemde yaşayan besteciler günümüze dek ulaşan ve hâlâ müzik sanatının doruk

noktalarından sayılan eserlere imza atmışlardır. Bu besteciler: Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel, Georg Phlipp Telemann, Antonio Vivaldi, Jean Philippe Rameau ve Domenico Scarlatti'dir (Selanik, 2010).

Barok dönemde müzik kapsamında yaşanan yeniliklerden biri notalama konusunda yaşanan gelişmeler olmuştur. Say'a göre (2012) 17. yüzyılın ortalarında müzik yazısı (notasyon), günümüzdeki müzik yazısına yaklaşan bir ilerleme göstermiştir (s. 186). Ancak bu yüzyılda değişim ve ilerleme yalnızca müzik yazısı üzerine olmamıştır. Kaygısız'a göre (2009) bu dönemde Kilise makamları kaybolarak onların yerini çalgı müziğinin ağırlıklı olduğu müzik biçimleri almaya başlamıştır (s. 129).

Kültürel çerçevedeki gelişmeler ise şöyledir: "Bir bütün olarak müzik kilisenin denetiminden çıkıp dindışı alana kaydı. Saray, malikâne, bağımsız kentler, hatta evlerde müzik yapılmaya başlandı. Müzikte standartlaşmaya doğru gidildi. Müzik yazıları evrenselleşmeye başladı. Bunların sonucunda Avrupa'nın pek çok yerinde ortak bir müzik dili oluşmaya başladı" (Kaygısız, 2009: s. 129).

Barok dönem müziğinde öne çıkan en büyük gelişmelerden biri, Kilise'nin Ortaçağ Dönemi'nde müzik üzerinde kurduğu kontrolü neredeyse tamamen yitirmiş olmasıdır. Nitekim bu dönemde Kilise dönemin üslubunu örnek alarak ve din propagandası içeren metinlerle oluşturduğu oratoryoları kullanarak bu gücü yeniden kazanmaya çalışmışsa da başarılı olamamıştır (Kaygısız, 2009: s. 114; Say, 2012: s. 189).

Bu dönemde dikkat çeken diğer bir gelişme ise, soylu sınıfa hizmet eden müziğin aynı zamanda halka yönelmeye başlamasıdır. Say'a göre (2012) özünde "saray müziği" olan Barok dönem müziği, 17. Yüzyılın sonlarında halka açık opera evleri ve Fransa, İngiltere gibi ülkelerde düzenlenen konserlerle birlikte halka yönelmeye başlamıştır (s. 197). Mimaroglu (1999) ilk halk konserinin 1672 yılında Londra'da gerçekleştirildiğini ve yüzyılın sonlarına doğru konserlerin yaygınlaşmaya başladığını belirtmektedir (ss. 48-49). Say'a göre ise (2012), müziğin halka açılış örneklerinden biri 1637 yılında Venedik'teki *Teatro San Cassiano* adlı opera evinde

düzenlenen halka açık gösterilerdir (s. 191). Kaygısız (2009) operanın halka indirgenmesi konusunda 1669'da Paris operasını kuran İtalyan besteci Jean Baptiste Lully'i örnek vermektedir. Bu dönemde Lully, eserleri üzerindeki titiz çalışmalarıyla operayı halka indirerek onu sevdirmeyi başarmıştır (s. 113). Ünsal Oskay (2014) Viyana Barok'unu incelerken halkın bu dönemde sanat ile ilgilenmesinin onları dönemin toplumsal sorunlarıyla ilgilenmekten uzak tutarak hoşça vakit geçirmelerini sağladığını belirtmektedir (Oskay, 2014: s. 292). Dolayısıyla Barok dönem müziğinin, o dönemin toplumlara için genellikle bir 'kaçış sanatı' olarak görüldüğünü söylemek mümkündür. Diğer yandan Finkelstein ise (2000) 18. Yüzyılda gerçekleşen halka açık konserlerin, "feodal salonlardan orta sınıf desteğindeki salonlara geçişi" sebebiyle ve dönemin senfonilerinin toplumsal söylevler içermesi gerekçesiyle devrimci bir gelişme olarak görmektedir (s. 55).

Görüldüğü gibi müzikte Barok dönem, müziğin dramatik doygunluğun en üst noktalarına ulaştığı ancak bu süslü ezgilerin yalnızca kilise ve soyluların duvarlarının arasında değil, halkın ulaşabildiği uzamlarda da yankılandığı ve bu yönüyle hem sanatçıların hem de opera, konçerto gibi müzik türlerinin büyük gelişmelere sahne olduğu bir zaman dilimini ele almaktadır. Bu dönemde "besteciler ve müzisyenler, bir ayakları halkta, bir ayakları kilise ve saraylarda çalışmalarını sürdürdüler. Bu bakımdan 'barok müzik' hem feodalizmin (derebeyliğin) hem de kapitalizmin (burjuvazinin) izlerini taşıyarak klasik müziğe doğru ilerledi" (Kaygısız, 2009: s. 130). Müziğin bu ilerleyişi ise onun Barok dönemde edindiği çok yönlü niteliğinin yapısına uygun düşerek, beslendiği toplumun kültürel zenginliğiyle birlikte gelişmesini sağlamıştır.

2.5. Aydınlanma Çağı Toplumlarında Müzik

Sanatta Barok Dönem'in ardında yaşanan gelişmeler, onu yeni bir döneme hazırlamıştır. Özgür düşünmenin mümkün kılındığı bir toplumda sorgulamanın ve yaratımın doruk noktalarına ulaşan bireylerin "ilericiliği" bu dönemin "aydınların ve aydınlanmanın çağı" olarak bilinmesini sağlamıştır. Bu dönemde bilim alanındaki büyük gelişmeler sonucu doğa üzerinde kurulan hâkimiyet, bireylerin edindikleri bilgeliği sanatsal ürünlere de yansıtılmalarını mümkün kılmıştır.

Şimdi yapılacak şey, doğa karşısında başarı kazanan aynı akılı kültür dünyasına uygulamak, doğa bilimleri paralelinde kültür bilimlerini de kurmak, *kültür dünyasını* akılla aydınlatıp ona akılla egemen olmaktır. İşte 18. yüzyıla *Aydınlanma Çağı* adını verdiren bu düşüncedir, bu inançtır; bu inancı gerçekleştirmeye, onu kültürün *bütün* alanlarında yürütmeye girişmesidir (Gökberk'ten aktaran Say, 2012: s. 261).

Biriken bilginin sağladığı kolaylık ve güçle hareket eden dönemde müzik de bu değişimden payını almıştır. Nitekim aydınlanma sürecini yaşayan toplumda gelişen özgürlük ve hoşgörü ortamı müzik yapımını kolaylaştırmakla kalmamış; bilimsel ve teknik gelişmeler de müziği icra eden sanatçıların yeni fikirler üretmesini sağlamıştır (Kaygısız, 2009: s. 153).

Klasik dönem müziğine bakıldığında öncelikle “denge” ve “netlik” özelliği öne çıkmaktadır. Pamir'e göre (1998) klasik kavramı “müzik yapıtlarında örnek olabilecek, evrensel bir mükemmelliği, tarihsel akımların bileşimini, üslup ve biçim özdeşliğini, orantıyı, saltlığı, temizliği, açık seçikliği” içermekle birlikte Klasik biçimin şartı, Barok dönemdeki durağanlığa karşı dinamiklik ve bütün üzerinde kurulan dengedir (s. 24). Aynı zamanda Selanik de (2010) Klasik dönem müziğinin dengeli ve net olan bir yapıya sahip olduğunu ifade etmektedir: “Klasik dönemde netlik endişesi her şeyin üstündedir. Müzik cümleleri yalın ve nettir” (s. 148). Diğer bir deyişle, Barok dönemde benimsenen gösterişli ve karmaşık yapılar bu dönemde yerini doğal ve dengeli bir işleyişin benimsendiği türlere bırakmıştır.

Klasik dönemde benimsenen yenilikçi ve dengeli çalışmalar sonucunda bazı biçimler ve türler önem kazanmıştır. İlyasoğlu'na göre (2001) Klasik dönemin en çok gelişme gösteren çalgı müziği biçimi, senfoni olmuştur (s. 52). “Senfoni, genellikle geniş tutulmuş birkaç bölümü olan ve senfonik orkestranın bütün ya da bir bölümünün olanaklarını kullanan bir eserdir” (Hodeir, 2011: s. 81). Selanik'e göre (2010) Klasik dönemde “çalgıların ses ve ritim özelliklerine göre kullanılışı ve topluluklarda taşıdıkları sorumlulukların bilinçli ve yararlı bir tarzda belli ölçülere bağlanmış olması, Klasik dönemde virtüozitenin olağanüstü gelişmesine” yol açmıştır (s. 148). Bu durum

ise senfoninin önem kazanmasını sağlamıştır. Bu dönemde aynı zamanda opera biçimi üzerine de çalışmalar yapıldığı gözlemlenmektedir.

Kaygısız (2009) bu dönemde, operanın dili üzerine tartışmalar yaşandığını ve bu bağlamda çalışmalar yapıldığını belirtmektedir. Yazara göre bahsi geçen tartışmanın kaynağı İtalyan müzisyenlerin opera dilinin yalnızca İtalyanca olması gerektiğini savunmasından kaynaklanmaktadır. Bu anlaşmazlığın ardından ise opera bestecileri dil bilimsel çalışmalar yaparak opera dilinin her ulusun diline uygun şekilde uyarlanmasını sağlamışlardır (s. 155). Opera biçimi üzerine yapılan bu çalışmalar ise, müziğin yapısal bir çerçevede evrensellik kazanmasını sağlamıştır.

Aydınlanma çağının müziğinde önem kazanan diğer bir gelişme ise, yenilikçi çalışmalarla müzik evreninin gelişmesini sağlayan Mannheim Okulu'nun icralarıdır. Kaygısız'a göre (2009) 1720 yılında kurulan Mannheim Okulu⁸, çalgıların ve dönemin müziğinin geliştirilmesi için çalışmalar yapan bir akımdır (s. 157). İlyasoğlu'na göre ise (2001) besteci Johann Stamitz tarafından kurulan Mannheim okulu, bu çevresinin müzik etkinliklerinden doğmuş olup, barındırdığı çok güçlü bir orkestrayla müzik alanında çalışmalar yapmıştır (s. 50). Yapılan bu çalışmaların ise Klasik dönem müziğinin yapısını derinden etkilediğini söylemek mümkündür. Nitekim Mimaroglu'na göre (1999), Mannheim Okulu'nun çalışmaları sonucunda o döneme dek soyut bir düzlemde gelişmekte olan biçimler somut bir yapıya sokularak, yerine dengeli ve düzenli bir çalgı müziği gelmiştir (s. 66). Barok Dönem'in önemli ismi olan Bach'ın oğulları Johann Christian Bach ve Carl Philipp Emanuel Bach'ın da bu stile büyük katkıları olduğunu belirten Kaygısız (2009), Mannheim Okulu'nun çalışmaları sonucunda müzik biçimlerinin Barok dönem müziğinden farklı bir yapıya doğru değiştiğini ve müzik dili bakımından ise daha "canlı, sıcak, insancıl ve gerçekçi" anlatımların ortaya çıktığını belirtmektedir (s. 159).

Bu açıklamaya dayanarak Mannheim Okulu'nun yaptığı çalışmaların Klasik Dönem'in müziğini fazlasıyla şekillendirdiğini söylemek mümkündür. Nitekim daha

⁸ Say'a göre (2012) bu dönemde Mannheim'in köklü ve üst düzey bir müzik ortamı barındırması, bahsi geçen stilin bu çevrede ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Say, 2012: s. 277).

önce bahsedilen müzik biçimlerindeki gelişmelere bakıldığında Mannheim Okulu'nun bu biçimler üzerindeki etkisi gözlemlenmektedir.

Klasik dönem müziğinin gelişmesine olanak sağlayan diğer bir gelişme ise, bu dönemde müziğin saraydan şatoya yönelişi olmuştur. Kaygısız'a göre (2009), 18. Yüzyılın ortalarından itibaren saraylarda etkin olan müzik, zamanla soyluların yer aldığı şatolara ve malikânelere kaymıştır. Burada müzisyenler, o yerin hizmetlileriyle aynı statüde olmalarına rağmen saray ve kilisenin kısıtlamasından uzak bir çalışma ortamına kavuştukları için daha özgür bir üretimde bulunmuşlardır. Böylece şato ve malikâneler bu yönüyle müziğin gelişmesine aracı olmuşlardır (s. 156). Bu yönüyle müzik, 18. Yüzyılın ortalarından itibaren en çok ilgi gören sanat türü hâline gelmiştir (Say, 2010: s. 66).

Say'a göre (2012), bahsi geçen değişimler sonucunda orta sınıftan oluşan bir konser toplumunun ortaya çıkmasıyla birlikte sanatçı da bireysel çalışmalarını önemsemiş ve bu da müziğin gelişmesini sağlamıştır. “Bir soylu ya da bir koruyucu için bestelenen müzik ile sanatçının yüzünü görmediği konser halkı için yazdığı yapıt arasında önemli farklar vardır: İsmarlanmış yapıt, bir tek kez dinlenmek için hazırlanmışken, konser müziği birkaç kez tekrarlanmak için yazılmıştır” (Say, 2012: s. 265). Bunun sonucu olarak da sanatçı konser yapıtlarına daha önem atfetmiştir. Çünkü “Artık ısmarlanmış yapıtlar gibi çabucak unutulmaya terk edilmeyen besteler yazma olanağı doğduğundan, sanatçı ölümsüz yapıtlar yaratmaya başlar” (Say, 2012: s. 265). Böylece sanatçı özgün olma gayesi ile çalışmaları üzerine daha özenli bir çaba göstermekte ve bununla birlikte dönemin müziğine katkıda bulunmaktadır.

Mimaroğlu (1999) bu dönemde müziğin halka inmesini Fransız Devrimi'nin bir sonucu olarak görmektedir. Yazara göre, devrimin yaklaşması sürecinde müzik halka inerek bu sürece eşlik etmiş ve toplum düzenindeki değişimleri müziğe yansıtılmışlardır (s. 77). Aynı şekilde Selanik de (2010) müziğin Fransız devrimi sırasında halkın duygu ve heyecanlarını aktarabilmek için sokağa indiğini ve bu müziğin halkın sesi rolünü üstlendiğini belirtmektedir (s. 139).

Bilindiği üzere Aydınlanma Çağı her alanda özgürlüğün savunulduğu, farklı görüşlerin sorgulandığı ve bu yönüyle pek çok akımın ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde düşünürler, sahip oldukları görüşlerin pratik ve bilge yönüyle çoğu alanın ve disiplinin gelişmesini sağlamışlardır. Klasik dönem müziği göz önüne alındığında ise, bu konuda öne çıkan isim J. J. Rousseau'dur. İlyasoğlu'na göre (2001) Rousseau'nun, insan çerçevesinde doğa ve doğallık içgüdüleri üzerine olan görüşleri 18. Yüzyılın sanat ve edebiyat dünyasına, diğer bir deyişle Klasik dönem müziğine yön vermiştir (s. 50). Say'a göre ise (2012) Fransız Devrimi'ni hazırlayan düşünce hareketinin öncülerinden olan Rousseau, klasisizmin temelini oluşturan Aydınlanma düşüncesini müziğe yaklaştırması bakımından önemlidir. Yazara göre Rousseau, bu dönemde müziğe ilişkin makaleler yazmakla kalmamış, Müzik Sözlüğü adlı eseri oluşturarak müziğe katkı sağlamış ve ayrıca yapıtlar bestelemiştir (s. 271). Kaygısız'a göre ise (2009) Rousseau -Rameau ve Gluck ile birlikte- operanın gerçeklik üzerine oturmasını sağlayarak klasik operanın şekillenmesinde etkili olmuştur (s. 154).

Bu dönemde öne çıkan besteciler ise, "Viyana Klasikleri" olarak nitelendirilen ve dönemin müzik kültürünün şekillendiricileri olarak görülen Mozart, Beethoven ve Franz Joseph Haydn'dir. Say(2012) özellikle Haydn ve Mozart'a, dönemin klasisizm sınırlarını genişletmesi ve müziği insana indirgeyerek tinsel bir biçime sokmaları bakımından önem atfetmektedir (s. 290). İlyasoğlu'na göre (2001) Haydn, bu dönemde yürüttüğü senfoni çalışmaları ve bu doğrultuda senfoni biçimine yeni boyutlar getirmesi bakımından önem kazanmaktadır. Mozart ise, dönemin Aydınlanma felsefesini müziğe adapte ederek çalışmalarıyla klasisizmi yüceltmesi bakımından önemlidir (Say, 2012: s. 27). Pamir'e göre (1998) Mozart "sonat formunu, sonar, senfoni, yaylı çalgılar dördlüsü ve konçertolarda, eşsiz güzellikteki ezgiler içinde uygulamış ve klasik piyano konçertosunu ilk kez büyük bir parlaklığa ulaştırmıştır" (s. 27). Beethoven ise, dönemin her türlü müziksel biçiminden yararlanması ve ulaşılacak en üstün sadelikte eserler vermesi bakımından önem kazanmaktadır (İlyasoğlu, 2001: 72; Pamir, 1998: s. 37).

Sonuç olarak müzikte Klasik dönem, Aydınlanma Çağı'nın özgür, sorgulayıcı ve doyumsuz bir düşünce ortamında şekillenerek bir önceki Barok dönemin gösterişini, karıştıklarını belirli düzen ve disiplin çerçevesinde ele alarak sadeleştiren,

netleştiren ve dengeleyen bir süreci kapsamaktadır. Dönemin sosyal ve siyasal yapısındaki değişkenlik ve canlılık Klasik dönem müziğini de etkilemiş ve bu düşüncelerin sesi olmuştur. Nitekim Ridley (2007) müziğin ancak 18. Yüzyılın sonlarına doğru güzel sanatların bir dalı olarak algılanmaya başlandığını; daha önceki dönemlerde müziğin “din ve ahlâkın özelleşmiş amaçlarına” hizmet verdiğini belirtmektedir (Ridley, 2007: s. 19). Ancak Aydınlanma’nın getirdiği bakış açısıyla müzik bu görevini bırakarak, sanatın kalbinde yeniden doğmaya başlamıştır. Böylece müzik, bir kez daha teknik ve sanatsal birikimler edinerek bir sonraki dönemin kapılarını zorlamaya başlamaktadır.

Aydınlanma Çağı’nın bireyi ve aklı öne çıkaran düzeninin ardından şekillenen romantik düşünce, 19. yüzyıl boyunca sanatın beslediği ve ondan beslendiği bir akımın doğmasını sağlamıştır. Kaygısız’a göre (2009) yalnızca “duygusallıkla” ilişkilendirilmesi yanlış olan romantizm, bir önceki dönemin Aydınlanma hareketine karşı tepki olarak ortaya çıkarak, akılcılığı reddeden ve duyguları gerçeğin kaynağı olarak gören bir görüşün ürünü olarak şekillenmektedir (Kaygısız, 2009: s. 179).

Akılcılığı duygusal gerçekliğin gerisine iten romantizmin, bu dönemin müziğine de benzer gayelerle yaklaştığı gözlemlenmektedir. Selanik’e göre (2010) “müzikte romantik eğilim, az bulunan renklere ve armonilere duyulan susuzluk, doğa ile haşır neşir olma, duyguların derinliğinin ve sonsuzlukla bağlarının araştırılması, günlük olaylardan uzaklaşma ve çoğu kez bir ülkeye odaklanma anlamına gelir” (s. 178). Bu yüzden, bir önceki yüzyıldan kalan klasisizm biçiminin Romantik dönemde kaybolmaya başladığını söylemek mümkündür. İlyasoğlu’na göre (2001), bu iki dönem arasındaki farklılığın sebebi müziğin 18. Yüzyılda yalnızca belli toplumsal sınıfların eğlencesine sunulması, 19. Yüzyılda ise bestecinin yalnızca kendini anlatma ereğinin bir sonucu olmasıdır: “Romantik üslup, sanatı ve çevresi arasındaki karşıtlığı çözebilme çabasındaki sanatçının anlatım yoludur” (İlyasoğlu, 2001: s. 77). Böylelikle müzikte klasisizm düşüncesindeki sorgulayıcı ve aklı öne çıkaran üslubun yerini, kişinin kendi içinde ve çevresiyle yaşadığı duygusal serüvenin sesleniş almıştır. Finkelstein (2000) müzikte romantizmin erken dönemlerinde bestecilerin içe dönük olduğunu ve bu yönüyle betimledikleri zihnin daha az toplumsal olduğunu belirtmektedir (Finkeltstein, 2000: s. 72).

Romantizmin müzik üzerinde şekillenen etkilerine bakıldığında, müziğin hem biçimsel hem de içeriksel gelişimine katkıda bulunduğu ve bu yolla kültürel bir işlev edindiği görülmektedir. Kaygısız'a göre (2009) bu dönemde müziğin hammaddesi artmakla kalmamış, müzik biçimleri yeni öğeler kazanmıştır. Say (2012) Romantizmin müzik üzerinde getirdiği yenilikleri şöyle ifade etmektedir: "Romantikler, kendilerinden önceki klasik çeşit ve formları devralmışlar, bazıları üzerinde değişiklik yapmışlardır. Yeni olarak, şiirsel küçük piyano parçalarını, Schubert'in başlattığı sanat şarkılarını, senfonik şiiri ve Wagner'de temsilcisini bulan 'Müzikdrama'yı getirmişlerdir" (Say, 2012: s. 340). Bu noktada özellikle Wagner büyük önem kazanmaktadır. Kaygısız'a göre (2009) Wagner, tiyatroyu, edebiyatı, mimariyi, resmi ve müziği operada karma sanat olarak kullanmış ve bu yönüyle Avrupa müziği üzerinde günümüzde de devam eden bir etki bırakmıştır (Kaygısız, 2009: s. 187). İlyasoğlu'na göre (2001) ise bu dönemde Romantizm müziği, diğer sanat dallarıyla, özellikle edebiyatla ilişkilendirilmiştir; özellikle Wagner'in edebiyat ile müziği birleştirmesi burada önem kazanmaktadır (İlyasoğlu, 2001: s. 81).

Görüldüğü gibi, müziğin edebiyat ile olan ilişkisi var olan müzik biçimlerinin gelişmesini sağlamakla birlikte kültürel anlamda canlılığın önünü açmaktadır. Aynı dönemde, müziğe felsefe penceresinden bakan Friedrich W. Nietzsche'nin müziğin şu ana dek anlatılan tarihsel süreç içindeki yeri üzerine felsefi görüşlerine değinmekte yarar vardır. Çünkü Nietzsche'nin müziğe dair öne sürdüğü fikirler müziğin felsefe çerçevesindeki yapısını zenginleştirmekte ve aynı zamanda da çalışmanın bakış açısını genişletmektedir.

Nietzsche, müziğin önemini ve kapsamını izah ederken işe Apolloncu ve Dionysoscucu durumlarını (kavramlarını) ele alarak başlamaktadır. Apolloncu kavramı, bireyin 'güzel' olanın karşısında yaşadığı haz duygusunu, Dionysoscucu kavramı ise bireyin sanatsal yaratıya katılarak ak üretimde aktif rol edinme duygusunu ifade etmektedir (Laserre, 2007: s. 14). Diğer bir deyişle Apolloncu, sanat eseri karşısında hazzı yaşayan pasif izleyiciyi; Dionysoscucu ise onu oluşturan, yaratma eyleminde bulunan bireyi temsil etmektedir. Nietzsche'ye göre bu iki kavram arasında karşıtlık mevcuttur: Apolloncu sanat "görüntüde sonsuzluk niteliğini arar" ve burada pasif bir konumdadır. Dionysoscucu sanat ise insanı yaratmaya, yok etmeye veya oluşturmaya

itmektedir (Laserre, 2007: s. 15). Nietzsche'ye göre Apolloncu sanatların amacı güzelliştir ve bu da plastik sanatları kapsamaktadır. Dionysoscucu sanat ise kısaca "müziğin kaynağını" ifade etmektedir. Bu bağlamda müzik, diğer sanatların yasalarından bağımsız bir yasaya bağlıdır ve onun amacı güzellik değildir. Böylece Nietzsche, müziğin güzel kategorisinden çok üstün olduğunu belirtmektedir. Hatta ona göre müzik, bu yönüyle bütün diğer sanatların kaynağını oluşturmaktadır (Laserre, 2007: s. 15).

Laserre (2007) Nietzsche'nin müziğe dair görüşlerini irdelerken onun gençlik yıllarındaki görüşleriyle sonraki dönemde öne sürdüğü fikirlerinin karşıtlığına dikkat çekmektedir. Nietzsche'nin bu karşıtlığı ise 'opera' ve 'Wagner' çerçevesinde daha belirgindir. Söz gelimi opera konusunda, Laserre'e göre (2007) Nietzsche bir yandan müziğin imge ve ruhsal durumlardan soyut, salt müzik olarak algılanması gerektiğini söylerken aynı zamanda "salt müziğin anlatabileceği öğeler yanında şiir alanına giren anlatım biçimlerinin de varlığını kabul ediyor" (Laserre, 2007: s. 60).

Romantik dönemde kültürel çerçevede öne çıkan konulardan biri ise ortaya çıkan "ulusalcılık" fikrinin belirginlik kazanarak bu düşüncenin müziğe de yansımalarıdır. Kaygısız'a göre (2009) klasik dönemde Antik Yunan üzerine yapılan incelemeler önem kazanırken, bu dönemde Kelt ve İskandinav mitolojisine yönelimler yaşanmış ve böylece hem müziğin anlatım gücü genişlemiş hem de ulusal benlik gelişmiştir (Kaygısız, 2009: s. 179): "Geçmişe yönelme, sanatın bütün dallarında ulusal ekollerin ortaya çıkmasına yol açtı. Chopin 'Polonya müziğinin'; Liszt 'Macar müziğinin'; Rus Beşleri 'Rus müziğinin'; Sibelius 'Fin müziğinin'; Weber 'Alman operasının'; Schubert 'Alman şarkıcılığının' temelini attı" (Kaygısız, 2009: s. 182).

Selanik'e göre (2010) Romantik dönemde ulusal benliğin öne çıkmasıyla birlikte ve dönemin sosyal reform hareketlerinin olması özelliğiyle ulusal müzik uluslararası müziğe üstün gelmiştir: "Destanlar, efsaneler, eski gelenekler, başlangıcı bilinmeyen çağlardan beri var olan ve halkta gizlenen ezgiler toplandı. Romantik şiir sanatı, eski efsanelerin kahramanlarını konu aldı. Müzik ise, halk havalarını transpoze etti. (...) Ulusalcılık akımı, halk sanatını ve yerel özellikleri yaydı ve destekledi" (Selanik, 2010: s. 204).

Bu dönemde ortaya çıkan, “müzikte ulusalcı tutumun” şekillenmesinde Fransız Devrimi’nin rolü büyüktür. Nitekim Aydınlanma Çağı’nda kendini gösteren özgürlük ve eşitlik olguları bu dönemde de önem kazanmaktadır. Kaygısız’a göre (2009), Fransız Devrimi’nin müziğe diğer bir katkısı da müziğe demokratikleşmeyi getirmiş olmasıdır: “Böylece sanatçılar biraz daha özgür ortam bulmuş oldu. Pek çok sanatçı saraydan, kiliseden bağımsızlaştı. Halka yöneldi. Halkın anlayabileceği eserler yazdı” (Kaygısız, 2009: s. 185). Sonuç olarak Romantik dönemin müziği, ulusal öğelerle zenginleşen ve dönemin sosyo-kültürel görünüşünün sesi olan bir yapıya bürünmüştür. Diğer taraftan Romantizm Dönemi müziğinde, gerçeğin kaynağı olarak duyguların öne çıkmasıyla birlikte, bir önceki dönem olan Aydınlanma Çağı’ndaki “akılcı” üslubun eksik kısmı tamamlanarak müzik evreninin ulusal ve uluslararası alanda büyümesi sağlanmıştır. Bu sanatsal birikim ise Romantik düşüncenin yapısını belirleyen sanatçılardan sonraki neslin elinde yoğrularak 20. yüzyılın müziğinin şekillenmesinde etkili olmuştur.

2.6. Yirminci Yüzyıl’dan Günümüze: Çağdaş Dönem Kültüründe Müzik

Müziğin 1900’lü yıllardan günümüze dek yaşadığı serüveni, daha önceki yüzyılların müziği kadar kesin sınırlar içine koymak kolay olmamaktadır. Bunun en önemli sebebi, daha önce de belirtildiği gibi, 20. Yüzyılın başında yaşanan teknolojik gelişmelerin büyük bir hızla artmasıdır. Böylece müzik evreni tek bir “tema” ve “akım” çerçevesinde şekillenmek yerine; birçok müzik biçiminin, tekniğinin ve içeriğinin etkisiyle ilerleyen bir kültür hâline gelmiştir. Mimaroglu (1999), çağımız bestecileri tarafından müziğe dair yapılan yeniliklerin, daha önceki bütün yüzyıllarda yapılan çalışmalardan daha çok olduğunu belirtmektedir (Mimaroglu, 1999: s. 119). Bu durum ise, 20. Yüzyıldan günümüze dek uzanan müziğin ne kadar çeşitli olduğu hakkında geçerli bir fikir vermektedir.

Çağdaş dönemde üretilen müziği, bahsi geçen çeşitliliğe iten iki sebep belirlenebilmektedir. Bunların birincisi, teknolojinin müziğe sağladığı teknik olanaklardır. Yirminci yüzyılın başından beri yaşanan teknolojik gelişmeler, müzik enstrümanları üzerinde de büyük değişimler yaşanmıştır. Bu değişimler sonucunda ise farkı sesler üreten çalgı aletleri ortaya çıkmıştır. Söz gelimi, gitara elektronik

manyetikler eklenerek geliştirilen elektrogitar, başta rock ve blues gibi müzik türlerinin şekillenmesinde etkili olmuştur. Çağdaş dönem müziğindeki çeşitliliğin ikinci sebebini ise tarihsel, sanatsal ve düşünsel alandaki birikimler olarak belirlemek mümkündür. Çağdaş dönem müziği, geçmişte ve günümüzde yaşanan toplumsal ve bireysel olayların, mitolojinin, edebiyatın, tiyatrunun birikimi sayesinde hem ezgisel hem de içeriksel (sözlü müzik) anlamda çeşitlilik kazanmaktadır. Böylece müzik bir tür “tek bir başlık altında belirlenemeyen, pek çok akımın ve türün şekillendiği bir kültürel ve sanatsal üretim ağacı” hâline gelmektedir. Bu yüzden müzik, çağdaş toplumun kültüründe büyük önem kazanmaktadır. Çünkü bir önceki yüzyıllardan farklı olarak, müziğin artık pek çok türü (rock, blues, jazz, rap, pop, elektronik gibi) ve aynı zamanda birçok işlevi mevcuttur.

Günümüzde müzik kişinin iç dünyasına seslenen bir boyutun kapılarını açmaktadır. Birey bu süreci yemek yerken, uyumak üzereyken, araba kullanırken, yürüyüş yaparken ve daha pek çok eylemi icra ederken yaşayabilmektedir. Bununla beraber müzik, topluluk içinde de işlev göstermektedir. Çünkü müzik, Kaplan’ın deyimiyle, “sosyal yapıya dayalı bir sosyal davranışın sonucunda yaratılmaktadır” (Kaplan, 2012: s. 22). Yazar, müziğin toplumsallaşması konusunu şöyle izah etmektedir: “Toplumsal bir varlık olan insan, sosyal çevresi ile iletişim için geliştirilen sözcüklere, sesler aracılığıyla duygularını, düşüncelerini, deneyimlerini anlatan değişik anlamlar yükleyerek müziğin temel yapısını oluşturmuştur. Bu anlamlar diğerleriyle paylaşılmaya başladığı anda müzik toplumsallaşmaktadır” (Kaplan, 2012: s. 42). Diğer taraftan müzik, devletlerin belirli amaçlarına hizmet eden bir kültür ögesi olarak görülmektedir. Lull (2000) özellikle devletlerin popüler şarkıları ve yurtsever marşları politik amaçla kullandıklarını belirtmektedir; buna göre, ordudaki askerlerin moralini yüksek tutmak için popüler müzik veya Nazi Almanya’sında politik ve sosyal kontrolün sağlanması için kendi müziklerinin kullanılması bu konudaki en bariz örneklerdir (Lull, 2000: s. 42).

Müziğin kültür çatısı altındaki etkinliklerinden biri de, sahip olduğu çeşitlilik ve bu çeşitliliğin toplum içinde benimsenmesi sonucunda bir alt kültür yaratmasıdır. Çünkü Kaplan’ın da belirttiği gibi “her kültürün / topluluğun içyapısını anlatan ve bireyler arasında duygusal bütünleşme sağlayan müziği vardır” (Kaplan, 2013, s. 44).

Söz gelimi rock, metal, rap, country ve daha birçok müzik türü dinleyicisi ortak bir müzik üretiminin etrafında birleşerek bir alt kültür yaratmakta ve onun bir parçası olmaktadır. Bu yaratımın sağlayıcısı, belli bir müzik türünün onu diğer türlerden ayıran teknik, görsel ve içeriksel bir farklılığa sahip olmasıdır. Lull'a (2000) göre müzik evreni çerçevesinde ortaya çıkan alt kültürler ikiye ayrılmaktadır: Bunlar, tipik olarak açık politik hedef gözetmeyen (caz, klasik, flamenco gibi) "estetik alt kültür" ve sosyal kurumlara, uygulamalara karşı eleştiri ve direnişini temsil eden ve bu yönüyle onu üreten ve tüketen bireyler arasında ideolojik bir yakınlığı ifade eden (punk, metal, rap gibi) "muhalif alt kültür"dür (Lull, 2000: ss. 45-46).

Görüldüğü gibi müzik, onu üreten bireyin ve benimseyen topluluğun ideolojisine göre çeşitlilik göstermektedir. Bu çeşitlilik ise kültür evreninde farklı alt kültürel boyutlara açılmaktadır. Müziğin 20. yüzyılın başında yaşadığı çok seslilik göz önüne alındığında, bahsi geçen alt kültür çeşitliliğinin geniş bir yer kapladığını söylemek mümkündür. Ortaya çıkan bu durum ise müziğin, içinde bulunduğu toplumun kültürüne ne denli bir katkı sağlayacağı konusunda açık bir fikir vermektedir.

20. yüzyıl müziği incelenirken fikirleriyle öne çıkan en önemli düşünür Frankfurt Okulu'nun öncülerinden Theodor W. Adorno olmaktadır. Özkaya'nın (2000) "müziğin toplumla ilişkisinin araştıran ve ona toplumsal rol biçen ilk filozoflardan biri" olarak gördüğü Adorno, müzik ve toplum ilişkisi konusunda bestecinin popüler ve genel geçer kalıplara direnmesi ve geleneksel müzik formları içinde kalarak topluma hizmet etmesi gerektiği düşüncesini savunmaktadır. Özkaya'ya göre Adorno'nun benimsediği bu kalıba uyan besteciler ise Schönberg ve öğrencileridir (Özkaya, 2000: s. 52). Adorno'ya göre müzik ve onu yaratan birey toplumun bir parçasıdır ve içinde bulunduğu toplumun sanatsal gelişimine göre çeşitlilik göstermektedir. Adorno'ya göre birey yalnızca toplumun içinde var olması bakımından değil, varlığını topluma borçlu olması bakımından da toplum ile olan ilişkisi önem kazanmaktadır: "Bütün içerikleri toplumdan ya da nesnesiyle ilişkisinden gelir. Bu ilişkiyi ne kadar özgürce geliştirir ve yansıtırsa o kadar zenginleşir; buna karşılık, bir köken olarak sahiplendiği ayrılma ve sertleşme onu kısıtlayıp yoksullaştırır" (Adorno, 2012: s. 161). Adorno'nun açıklaması doğrultusunda besteci

de içinde bulunduğu toplumun bir ürünüdür ve o toplumun gelişmişlik düzeyi ile ortaya çıkan sanat ürünü birbirine bağlı değerler barındırmaktadır (Özkaya, 2000: s. 52-59). Diğer yandan Murray'e göre (2012) Adorno, sanatın tarihsel çizgi içindeki önemini yadsımamakla birlikte, sanatın güncel zamandaki değişimi üzerine sorgulamaya girişmektedir: “Yani Adorno'ya göre sanat hiç değişmeyen, kesin saptanmış bir bütün değil, tarihin değiştirdiği bir fikirler ve nesnelere kümesidir” (Murray, 2012: s. 24).

Bu düşünceyi destekleyen düşünce Adorno'nun müziğin zamanla metalaştığını öne sürmesiyle belirginleşmektedir. Nitekim Adorno'ya göre müzik, 18. yüzyıldan itibaren toplumda metalaşmaya doğru seyreden bir dönüşüm geçirmiştir. “Adorno'ya göre çoğu müzik, yaşadığımız dönemde bir meta karakteri taşımaktadır. Yani müziğin değeri, kullanım değerine göre değil de değişim değerine göre belirlenmektedir” (Polat, 2009: s. 102). Bu da, müziğin yabancılaşması sorununu ortaya çıkarmaktadır. Ünsal Oskay (1993), bu durumu şöyle açıklamaktadır:

Adorno'ya göre günümüzde müzik kendi içinde çağdaş toplumun çelişkilerini de barındırıp taşımakta; bu toplumsal çelişkiler yüzünden, toplumdan tecrit olmuş bulunmaktadır. Müzik toplumsal süreç içinde bütünüyle bir meta rolü oynamakta; bu rolü, tıpkı diğer metaların rolünün belirlenmesinde olduğu gibi, pazar tarafından belirlenmektedir (Oskay, 2001: s. 93).

Bu açıklamadan hareketle Adorno'nun, müziği kültür endüstrisinin bir parçası olarak gördüğünü söylemek mümkündür. Bilindiği üzere “kültür endüstrisi”, Adorno ve Horkheimer'ın Frankfurt Okulu çatısı altında ortaya çıkardıkları ve kültür ürünlerinin standartlaştırıldığı ve metalaştırıldığı bir düzeni ifade etmek için kullandıkları kavramdır. “Kültür endüstrisi olarak adlandırılan kitle iletişim araçları ve kitle eğlencesi, endüstrileşmiş bireylerin bilincini artık direnmeyi bile düşünemez hâle getirmiştir” (Tekinalp ve Uzun, 2006: s. 158).

Adorno'nun eleştirisine göre müzik de -diğer iletişim araçları gibi- metalaştırılmıştır ve standartlaştırılmış bir biçimde pazarın kontrolü altında var

olmaktadır. “Adorno’ya göre, standartlaşma ve sözde bireylik, popüler müziğin en önemli özelliklerini oluşturmaktadır. Müzikte alışılmış ve bilinen şeylerin dinlenmesi ve bunların bir beğeni ölçütü içerisinde değerlendirilmesi kitleleşmiş dinleyiciler için bir esas olmaktadır” (Polat, 2009: s. 102). Günay’a göre ise (2011) insan, müzik aracılığıyla bir araca dönüştürüldüğünden dolayı insan – müzik ilişkisi doğallığını yitirmiştir (s. 202). Bu bağlamda müzik, meta rolünü korumuş ve aynı zamanda değerini ve yapısını belirleyen kapitalizmin etkinliği sonucunda yabancılaşmıştır. Özkaya (2000) Adorno’nun 20. Yüzyıl müziği üzerine görüşlerini etkili bir biçimde özetlemektedir: “Adorno’nun temel aldığı kavram her zaman ilerlemedir. Sanat ilerleme için yol göstericidir. Fakat günümüz için pek de iyimser bir tablo çizmez filozof” (Özkaya, 2000: s. 75).

Öte yandan müzik, ortaya çıktığı zamandan bu yana var olduğu toplumun kültürel değerlerinin çatısı altında şekillenmiş ve onu üreten ve benimseyen bireylerin duygusal ve ideolojik seçimleri doğrultusunda birikimli olarak ilerlemiştir. Oluşan bu müzik, farklı coğrafyalara uzansa da ulaştığı coğrafyada “ortaya çıktığı coğrafyanın müziği” olarak kabul görmüştür. Günümüze doğru gelindiğinde ise, teknolojinin öncülüğünde yaşanan büyük gelişmeler sayesinde sınırlar mümkün olduğunca saydamlaşmış ve böylece yerel kültürde üretilen “şey” evrensel kültüre hızlı bir şekilde sıçramaya başlamıştır.

“Kültürel sembol etkileşimleri, küreselleşmenin hızını da artırmaktadır. İletişim ve bilgi teknolojilerinin gelişimiyle, medya bu süreci destekleyici bir rol üstlenmektedir” (Kaplan, 2013: s. 46). Diğer bir deyişle, belli bir kültür içinde ortaya çıkan müzik artık hızlı bir şekilde farklı kültürün içinde kendine yer bulabilmekte ve yalnızca ortaya çıktığı kültürün dinleyicilerinin değil, farklı kültürel sembollere bağımlı bireylerin de müziği hâline gelebilmektedir. Böylece müzik, coğrafi sınırları aşarak kültürel sembol (anlam) alışverişine müsait, evrensel bir evren yaratmaktadır. Çünkü icra ettiği müzikte ortaya çıktığı kültürün öğelerini kullanan bir sanatçı veya sanatçılar topluluğu, bulunduğu toplumun ötesine ulaşarak farklı kitlelere de hitap edebilmektedir.

Küreselleşmenin sağladığı bu iletken boyut, müziğin daha önce bahsedilen “alt kültür” alanının evrensel boyutta genişlemesini sağlamaktadır. Söz gelimi, -çalışmanın sınırlılığında da belirlendiği üzere- bulunduğu coğrafyanın mitolojik anlatılarını müziğinde kullanan bir sanatçı, var olduğu kültürün sınırlarını aşarak sahip olduğu kültürel sembolleri (anlamları) geniş kitlelere iletebilme imkânı bulmaktadır. Böylece, müziğin her anlamda etkinliği büyümekte ve kültürel evrendeki boyutu genişlemektedir. Çünkü kendi kültüründe yer edinmiş mitsel anlatıları müzik aracılığıyla diğer kültüre mensup topluluklara ulaştırarak, üretici kitle iletişimini bir adım öteye taşımakta ve müziğin sağladığı sesli, sözel ve görsel unsurlar aracılığıyla kültürel alış – verişi mümkün kılmaktadır. Günümüzde müzikal üretimde mitolojiye en çok yerilen müzik türü ise metal müziktir. Amon Amarth, Eluveitie, Tyr, Therion, Manowar, Moonsorrow gibi metal müzik grupları Yunan, Kelt ve İskandinav mitolojilerini ilham malzemesi olarak kullanmışlar ve mitolojiyi ezgilerine, şarkı sözlerine, sahnelerine ve hatta kıyafetlerine işlemişlerdir.

Daha önce de belirtildiği üzere, kültürel birikime katkı sağlayan ve kendine ait alt kültür toplulukları yaratan müzikte, mitolojinin kullanımı onu kullanan üreticinin temsil ettiği kültürün sembollerini ve göstergelerini barındırması bakımından önemlidir. Nitekim bu kültürel semboller, küreselleşen toplum düzeni ve gelişen teknolojik olanaklar sayesinde artık dünyada yer alan her topluma ulaşabilmekte ve böylece hem kitle iletişimini hem de kültürel bağlamda sembollerin iletimini mümkün kılmaktadır. Müziğin mitoloji aracılığıyla gerçekleştirdiği bu kültürel üretimi sınamak için ise öncelikle mitolojiyi ve daha sonra onun müzik ile olan bağıntılarını incelemek gerekmektedir.

3. KISA BİR DEĞERLENDİRME

İnsanın ses unsurunu kontrol altına almasıyla birlikte başlayan müzik, tarihsel açıdan en eski kültürel ve sanatsal üretimlerden biridir. Önceleri doğada var olan seslerin taklidiyle başlayan müzik, toplumların teknik ve zanaat üzerindeki yenilikleriyle ve aynı zamanda toplumsal yaşamın, müziği icra eden bireyler üzerindeki ruhsal etkisiyle birlikte sonu gelmez bir değişim yoluna girmiştir. Müzik

notalarının yazılı hâle gelmesiyle daha somut bir zemin kazanan müzik evreni, insanın hissedebildiği bütün duygulara ses kazandırıldığı bir duygu fabrikası hâline gelmiştir.

Toplumun yaşayışlarıyla ve toplumdaki değişmelerle iç içe olan müzik, tarih boyunca farklı işlevler ve biçimler kazanmıştır. Söz gelimi, müziğin en eski örneklerini barındıran Çin kültüründe müzik “evrenin simgesi” olarak görülmüştür. Eski Yunan’da ise müzik, kahramanlık şiirlerinden spor oyunlarına, danstan tiyatroya, insan yaşamının her alanında etkin konumda yer alan bir sanat olmuştur. Ayrıca bu dönemde Pisagor’un matematik çalışmalarına müziği dâhil etmesiyle; Aristo’nun sınıf farklılıklarında müziğin konumuna değinmesiyle ve Platon’un da yönetim ve devlet konusunda müziğin işlevleri üzerinde fikirler üretmesiyle müzik Antik Yunan düşünürleri tarafından da önemli bir düşünce alanı olarak görülmüştür.

Hıristiyanlığın gölgesinde şekillenen Ortaçağ’da ise müzik, dönemin pek çok üretimi gibi dinsel amaçlara hizmet etmiştir. Bu dönemde Kilise’nin sahip olduğu etkin güç, müziğin yalnızca dinsel ezgiler kapsamında gelişmesine olanak vermiştir. Kilisenin müzik üzerindeki buyurgan tutum, Gotik çağ olarak adlandırılan ve sanatın her alanına incelik ve yenilik getiren dönemde sarsılmaya başlamıştır. Nitekim yaşanan toplumsal değişimler sonucunda mistisizmin duvarlarını parçalayan Rönesans’ta çoksesli müziğin önü açılmış ve teknik gelişmeler sayesinde müziğin “çeşitlilik paletine” farklı renkler kazandırılmıştır. Rönesans hümanizmin ve sekülerizmin önem kazandığı tarihsel bir dönemdir. Bu dönemde düşünsel, bilimsel ve sanatsal alanlarda ortaya çıkan her türlü yeniliğin müzik kültürünü etkilemesi de kaçınılmaz olmuştur.

Rönesans’ta yaşanan teknik ve sanatsal gelişmeler, müzikte Barok döneme zemin oluşturmuş ve böylece üst zümrenin egemenliğinde gelişen bir müzik anlayışı ortaya çıkmıştır. “Saray Sanatı” olarak da nitelendirilen Barok dönemde gelişen armoni tekniği ve bunun yanı sıra ortaya çıkan kantana ve opera gibi sanatlar, müziğin icrası açısından sanatçılara mükemmeliyetçilik ve virtüözlük kazandırmıştır. Barok dönemin ardından gelen Klasik dönem, hem müziğin teknik açıdan yaşadığı büyük değişimin ve hem de müziğin sınırlarının genişleyerek evrensel bir boyuta ulaştırılmasının sonucudur. Özgür düşünmenin mümkün kılındığı bir toplumda

sorgulamanın ve yaratımın doruk noktalarına ulaşan bireylerin “ilericiliği” bu dönemin “aydınların ve aydınlanmanın çağı” olarak bilinmesini sağlamıştır. Bu dönemde bilim alanındaki büyük gelişmeler sonucu doğa üzerinde kurulan hâkimiyet, bireylerin edindikleri bilgeliği sanatsal ürünlere de yansıtılmalarını mümkün kılmıştır.

Klasik dönem, Fransız Devrimi’nin de etkisiyle, yerini romantik düşüncenin hâkim olduğu Romantizm dönemine bırakmıştır. Akılcılığı duygusal gerçekliğin gerisine iten romantizmin, bu dönemin müziğine de benzer gayelerle yaklaştığı gözlemlenmektedir. Fransız Devrimi’nin etkisiyle soylu sınıfının üzerindeki hâkimiyetini yitirmeye başladığı müzik sanatı böylece halk konserleri eşliğinde orta sınıf halkın duygularına hitap etmeye başlamıştır.

20. Yüzyıl’a gelindiğinde ise müzik, karakteristiğini izah etmenin zor olduğu, daha önceki dönemler gibi gelişmelerini maddeler hâlinde sıralamanın kolay olmadığı ve çeşitliliğinin takibi zor olan bir üretim hâline gelmiştir. Daha önce de belirtildiği gibi, toplumların yaşadığı gelişmelere ve değişmelere bağlı şekillenen müzik, 20. Yüzyıl’daki hızlanmadan ve çeşitlilikten payına düşeni alarak tarihinin en zengin dönemini yaşamaktadır. Çalışmanın sınırlılığını oluşturan metal müzik, 20. Yüzyıl’daki teknolojik ve sosyo-kültürel değişimlerin, yenilikçi arayışların ışığında 1960’lı yılların sonunda ve 1970’li yılların başında Amerika ve İngiltere öncülüğünde gelişen bir müzik türüdür. Metal müzik, zamanla teknik ve içerik unsurlarının çeşitliliği sayesinde Glam Metal, Thrash Metal, Death Metal, Black Metal, Folk Metal, Viking Metal vb. gibi pek çok alt türe ayrılmıştır. Bahsi geçen türler müzik enstrümanlarının kullanım farklılığı ve şarkı sözlerinin içeriğine göre çeşitlilik göstermekle birlikte bu çeşitlilik ve gruplanma, “Metal müzik” evreni içinde farklı bir alt kültürün ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu gelişme ise müziğin kültür ile olan ilişkisini ve kültürel üretimdeki konumunu önemli kılmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

PRİMİTİF DÖNEMDEN GÜNÜMÜZE UZANAN ANLATILAR: MİTOLOJİ VE MÜZİK

1. KADİM ANLATILARIN BİRİKMİŞ UZANTISI OLARAK MİTOLOJİ

Tarihte sahip olduğu bilince ve dış çevreye karşı en aktif varlık olarak insan, varoluşundan bu yana şeyleri anlamaya ve bunlarla sayısız olgular arasında bağıntılar kurmaya çalışmaktadır. Durmaksızın devam eden bu süreç sonucunda biriken bilgi, toplumların giriştiği bu ussal ve devingen hareketin doğal bir sonucudur. Pek çok alanda ortaya çıkan bilgi birikimini, insanın anlatma, aktarma veya paylaşma isteğini karşılayan bir üretim olarak görmek mümkündür. Kökeni en kadim zamanlara dek uzanan “hikâye anlatıcılığı” işte bu anlatma isteğinin en verimli meyvesidir. Dell’e göre (2012) mitolojinin çıkış noktası, bahsi geçen “şeylerin kökenini anlama ve anlatma” eğilimlerine dayanmaktadır (Dell, 2012: s. 7). Toplumların sahip oldukları değerlere, üzerine akıl yürüttükleri kavram ve olgulara dair görüşleri o toplumların mitlerinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Yine de mitler yalnızca hikâye anlatıcılığının bir uzantısı olarak görülmemekte, bunun yerine farklı bakış açılarına göre tanımlanmaktadır. Özhan Öztürk (2009) etimolojik kapsamda mitolojiyi tanımlarken, *mitolojinin* Batı dillerine Fransızca veya geç dönem Latince aracılığıyla geçmiş olmasına rağmen, kelimenin tam karşılığının ‘efsane anlatmak’ anlamına gelen Yunanca kökenli bir kelime olduğunu belirtmektedir (Öztürk, 2009: s. 5).

Tecimer’e göre (2006) mitoloji, mitoslar bütünüdür: “Mitoloji, bir yandan dünyanın başlangıcını (*initia*) ve sonunu (tufan, kıyamet), insanların ortaya çıkışlarını, kaderi, ölümü, öte dünyayı anlatır; öte yandan tanrılara tapınma, cenaze gelenekleri ve büyüyle bağıntılı tüm olguları yansıtır” (Tecimer, 2006: ss. 24-25).

Bayat ise (2013) mitolojiyi, “gerçekleri aklın alamayacağı bir biçimde yansıtan dil ve düşüncenin bütün imkânlarını bir araya getirmekle varlığın oluşumunun, ilkel toplumların bu varoluş sürecinde yerinin ve kaosu kozmosa dönüştüren mutlak gücün öyküsü” olarak tanımlamaktadır (Bayat, 2013: s. 12). Bu tanım, mitolojinin

barındırdığı sembolik dille yapılandırılmış anlatıların önemine vurgu yapmaktadır. Çünkü bilindiği üzere mitler, yaratıcı bir zekânın üretiminden geçmiş öyküsel anlatılarla doludur; bu anlatılar düz bir mantığın izinden gitmek yerine, sembolik anlamlar barındıran girift bir yaratının uzantıdır. Bill Price’a göre (2011) bu mitsel öyküler, aktarılan bireylere (dinleyici) eğlendirici gelmekte ve akılda kalıcı özellikleri sayesinde de nesilden nesle aktarılabilen bir bilgi deposu rolü oynamaktadır (Price, 2011: s. 15).

Mitlerin yukarıda izah edilen “bilgi aktarma” rolünü destekleyen pek çok açıklama mevcuttur. İnsan düşünmeye başladığı andan itibaren kendini, çevresini ve kavramları sorgulamaktadır. Daniels’a göre (2014) mitoloji, insanın giriştiği sorgulama eylemine dair önemli öğeler barındırmaktadır (Daniels, 2014: s. 9). Bu öğeleri mitolojiye yaklaştıran şey ise bahsi geçen öğelerin açıklanan veya açıklanamayan olayların anlatıldığı –mitsel- hikâyelerde işlenmesidir. Seyidoğlu’na göre (2011) mitler, kutsal olan ve dünyayı, toplumu oluşturan değerleri açıklayan anlatılardır (Seyidoğlu, 2011: s. 16). Wilkinson ve Philip’e göre (2010) ise mitler dini, estetik ve pratik amaçlar barındıran ve onu yaratan insanın ruhsal ve sosyal dürtülerinin ürünü olan bir kültür ürünüdür (Wilkinson ve Philip, 2010: ss. 14-15). Mitolojinin “ortaya çıktığı toplumun değerlerini yansıtan öyküsel anlatı” çizgisinde yapılan daha genel bir tanımı ise şöyledir:

Mit, doğüstü varlıkların başarıları sayesinde ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik, yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası (...) olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini anlatır. Demek ki mit, her zaman bir ‘yaratılış’ın öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığı, nasıl var olmaya başladığı anlatılır (Eliade’den aktaran Kaya, 2011: ss. 19-20).

Bu yönüyle mitleri, ilkel toplumların yaşayışlarının ve bilgeliklerinin yanı sıra onların kutsal değerlerinin de bir araya getirildiği, sembolik anlatılarla şekillenen bir “bilgelik potası” olarak görmek mümkündür. Diğer taraftan, mitlerin öne sürülen sembolik ve alegorik bir yapısını kabul etmeyen görüşler de mevcuttur. Söz gelimi John Fiske’e göre (2010) mitler, “doğal bir olgunun uygar olmayan bir zekâ tarafından açıklanmasıdır” (Fiske, 2010: s. 34). Bu görüşe göre mitler, ilkel insanın inancının

basit bir dildeki izahından ibarettir ve yalnızca birer açıklama olarak kalmaktadır. Akşit'e göre ise (2010) insanlar, kendilerini şaşırtan doğa olaylarını, dünyadaki değişimleri ve kendi yaşamlarını açıklamak için mitleri yaratmışlardır (Akşit, 2010: s. 5).

Mitoloji disiplini üzerine yaptığı derin çalışmalarla mitin anlamı ve işlevleri üzerine çıkarımlarda bulunan Joseph Campbell ise mitlerin önemini şöyle izah etmektedir: “Dinler, felsefeler, sanatlar, ilkel ve tarihsel insanın sosyal biçimleri, bilim ve teknolojideki büyük buluşlar, uyku kaçırıcı düşler hep mitin o temel, büyümlü yüzüğünden fişkirir” (Campbell, 2010: s. 13). Campbell'ın yaptığı açıklamadan hareketle, mitin kendisini “evreni ayakta tutan bir kalp”, mitin içinde barınan bütün değerleri ise “o kalbi besleyen damarlar” olarak görmek mümkündür. Bu yönüyle mitler, kadim oldukları kadar aynı zamanda günceldirler. Çünkü mitlerde saklanan maddi ve manevi değerler, toplumun içinde yaşamaya ve gelişmeye devam etmektedir. Bu da, mitlerin işlevlerini pek çok açıdan önemli kılmaktadır.

1.1. Kültürel ve Toplumsal Yönleriyle Mitlerin İşlevleri

Ortaya çıktığı toplumun inanış, yaşayış ve bilgelik kuyularından beslenerek şekillenen mitler her ne kadar yalnızca bireyin zihinsel üretimine hizmet eden bir anlatı aracı gibi görünse de, onu bir araya getiren çeşitli öğeler sayesinde şekillendiği kültürün niteliğine yaptığı katkılarla da önem kazanmaktadır. Tecimer'e göre (2006) mitsel anlatılar, ortaya çıktıkları toplumun değerlerine bağlı olmaları sebebiyle o toplumu diğer toplumlardan farklı kılan görüşleri, tutumları, hisleri ve tarihsel gerçekleri ortaya koyma işlevi görmektedir (Tecimer, 2006: s. 14). Bu, mitlerin kültürel işlevlerinden yalnızca biridir.

Kaya (2011) bir din olmamasına rağmen mitlerin dinler gibi bireye ve topluma inanç imkânı ve toplumsal düzen sağladığını belirtmektedir (Kaya, 2011: s. 21). Yalnız bilinmelidir ki, mitin bu işlevi ilkel toplumdaki rolüyle ilişkilidir. “İlkel uygarlıklarda, mitin vazgeçilmez bir işlevi vardır: İnanışları dile getirir, belirgin kılar ve düzene koyar; ahlâk ilkelerini savunur ve onları zorla kabul ettirir; rite ilişkin törenlerin etkinliğini güvence altına alır ve insanın uyması için yarar sağlayıcı kurallar

sunar” (Eliade’den aktaran Kaya, 2011: s. 20). Seyidoğlu’na göre ise (2011) mitler, tanrılara ve kutsal anlatılara yer vermesinden dolayı yaptırım gücü olan ve toplum içinde kutsal sayıldıkları için toplumun manevi değerlerini koruma işlevine sahip, bu yönüyle de din ve kanun düzeyinde olan anlatılardır (Seyidoğlu, 2011: s. 109). Wilkinson ve Philip’e göre (2010) “hikyelerin ilahi olanın doğası, insanlığın doğası ve bu ikisi arasındaki uzlaşmayla ilgili inançları oluşturmasıyla” mit ortaya çıkmakta ve böylece mitler bütün dinlerin kaynağını oluşturmaktadır (Wilkinson ve Philip, 2010: s. 14). Bayat’a göre (2013) mitler her zaman bir “yaratılış” içermektedir. Yaratılışın devamı ise doğaüstü karakterlerin (varlık) yaşayışlarının öyküsünü barındırmaktadır ve bu öyküler “gerçek” ve “kutsal” kabul edilmektedir. Ayrıca yazara göre insanlar mitleri öğrenerek nesnelere kökenini de öğrenmekte ve böylece onlara egemen olabilmektedir. Bu egemenlik sayesinde ise insan “...miti yeniden anımsatan ve yeniden gerçekleşme aşamasına getirilen olayların kutsal, coşku verici gücünün etkisine girmek anlamında ‘yaşar’ (Bayat, 2013: ss. 30-31).

Açıklamanın da belirttiği gibi mitlerin kutsal ve bu kutsallıkla evrenmiş tarihsel bir işlevi mevcuttur. Bahsi geçen bu tarihsel işlev ise toplumda yaşamaya devam ederek güncelliğini korumaktadır. Campbell’a göre mitler, dünyanın taşıdığı gizli mesajları okumak konusunda yardımcı olmaktadır (Campbell ve Moyers, 2013: s. 63). Her toplumun kendine ait bir miti olduğu göz önünde bulundurulduğunda ise, bu mesajların çeşitliliğini ve önemini yadsımak zor görünmektedir. Yine de Campbell, mitlerin işlevini yalnızca tek bir anlama indirgememekte, “Yaratıcı Mitoloji: Tanrının Maskeleri (The Mask Of God: Creative Mythology)” adlı çalışmasında mitlerin işlevlerini maddeler hâlinde sıralamaktadır:

1. Metafizik-Mistik Yönelim: Bireyde huşu, itaat ve saygı deneyimi uyandırıp besleyecek olan nihai gizem, aşkın adlar ve biçimleri var etmesidir.
2. Kozmolojik Yönelim: Mitolojinin bir evren imgesi ortaya çıkarmasıdır.
3. Toplumsal Yönelim: Toplumda kurulu düzenin geçerliliği ve korunmasının sağlanması içeren ahlâki düzeni sağlamasıdır.

4. Psikolojik Yönelim: Bireyin merkezileşmesi ve uyum kazanmasını sağlamasıdır (Campbell, 2003: ss. 614-629).

Yukarıda maddeler hâlinde sıralandığı üzere mitler mistik, kozmolojik, toplumsal ve psikolojik işlevleriyle tarih içinde çok yönlü bir rol üstlenmektedir. Tecimer'e göre (2006) mitlerin *mistik işlevi*, varoluşsal durum karşısındaki korku, merak ve saygı gibi duyguları uyandırmasını ve evrene kutsal bir görünüm atfetmesini; *kozmojik işlevi*, evrendeki her ögenin kutsallığın ve kozmik imgenin bir parçasını; *toplumsal işlevi*, toplumsal amaç çerçevesinde toplumsal düzeni; *psikolojik işlevi*, yaşayan bireyin bilinçlenmesini ve ruhsal mücadelesini ifade etmektedir (Tecimer, 2006: ss. 17-19).

Görüldüğü üzere mitler, insan üretimi anlatılar olmalarına rağmen onu üreten toplumu pek çok açıdan niteleyen ve yönlendirebilen bir öze sahiptir. Çünkü mitler, var olan diğer anlatı türlerinden (masal, destan gibi) farklı olarak, onu yaratan toplum tarafından kutsal görülmekte ve böylece insan yaşamında daha etkin bir rol edinmektedir. Mitlerin bir diğer işlevi de bulunduğu toplumun inanç sistemini, ahlâki tutumlarını ve toplum içindeki davranışlarını belirlemektir (Haase'den aktaran Furby ve Hines, 2014: s.20). Bu yönüyle mitler, kökeni ve ortaya çıkışı bakımından önem kazanmaktadır. Nitekim mitlerin -yukarıda değinilen- tarihsel ve kutsal işlevleri arasındaki bağıntıları ilişkilendirmek için mitlerin kökenini incelemek gerekmektedir.

1.2. Mitlerin Kökenine Dair Yaklaşımlar ve Kuramlar

Mit üzerine yapılan araştırmalar, yalnızca onun barındırdığı değer ve işlevlerle sınırlı kalmamıştır. Nitekim mitin kökeni ve türleri üzerine kuram ve sınıflamalar ortaya koyularak mitolojiye dair önemli sorulara cevap aranmıştır. Kaya'ya göre (2011) mitler İlk Çağ filozoflarınca ahlâk ve ruhun sembolü olarak görülmüştür. Orta Çağ zamanında ise mitler bilgiyi elinde tutan kilise sebebiyle Hristiyan bilginlerinin düşünce alanlarıyla kısıtlanmıştır. On Yedinci ve On Sekizinci yüzyılda mitler dini adetlerin değiştirilmiş hâli olarak görülmüştür (Kaya, 2011: s. 12). Aynı dönemde İtalyan filozof G. Vico, mitolojinin kökenine dair iki sınıflandırma belirlemektedir: Doğayı açıklayan Mitler (Natürmitoloji) ve Sema Cisimlerini Öğreten Mitoloji (Astromitoloji). Bu sınıflandırmanın ilki olan Doğayı Açıklayan Mitler'e göre mitolojideki tanrısal figürler doğa güçlerinin birer yansımalarıdır. Sema Cisimlerini Öğreten Mitoloji görüşüne göre ise mitler, astronomik olayların alegorisini barındıran anlatılardır (Bayat, 2013: ss. 34-35).

Aydınlanma Dönemi'nde ötelenen mitler Romantizm Dönemi'nde kültürel tarihin aynası olarak görülmüş, edebiyat ve felsefe dünyası tarafından benimsenmiştir. Bu noktada -daha çok masallar üzerine yaptıkları çalışmalarıyla bilinen- Jacob L. Grimm ve Wilhelm K. Grimm'in fikirleri de önem kazanmaktadır. Bilindiği üzere Grimm Kardeşler, dönemin Alman halk masallarını ve öykülerini derleyerek ülkelerinin gelenek ve kültürlerine ışık tutmuşlardır. Bu dönemde "Jacob Grimm, Alman kültürünün ve bunun dayandığı mitolojinin temel unsurlarını ortaya çıkartmaya çalışmış; Hint-Avrupa ortak aile dilinin unsurları olan milli kültür ürünlerinin geçmişten başlayarak güncel olanlarla bağlantılandırılabilceğini, böylelikle bu kültürün yeniden kurulabileceğini ileri sürmüştür" (Çobanoğlu'dan aktaran Kaya, 2011: s. 14). Başka bir görüşe göre de Grimm Kardeşler, mitolojiyi halk şiirlerinin yapısı olarak görmüşler ve masalların temelini de tanrıları ele alan mitlere dayandırmışlardır (Bayat, 2013: s. 35).

On dokuzuncu yüzyılda mitlerin kökeni Adalbert Kuhn, Max Müller ve Michel Bréal tarafından dile dayandırılmıştır. Onlara göre mitler, temelini dilden almıştır ve insanın diliyle düşüncesi mitleri oluşturmuştur (Kaya, 2011: s. 14). Söz gelimi

Müller'e göre "tanrılar ve kahramanlar hakkında konuşan, tabiat olaylarını tanrısal kahraman seviyesine çıkararak mitoloji, bir tür 'dil hastalığı' olarak izah edilmelidir" (Bayat, 2013: s. 35). Müller'in "dil hastalığı" olarak belirlediği niteleme mitsel açıklamadaki anlam kaymasını ifade etmektedir. Müller "Değişik mit dairelerinde yer alan tanrı adlarını, Hint-Avrupa dillerinin kaynağı olarak gördüğü Sanskritçe'deki kutsal varlıkların adlarıyla karşılaştırmış ve bu adların güneşle bağlantılı bir olguyu temsil ettiğini ileri sürmüştür. Bu sebeple onun yöntemine "Güneş Mitleri Teorisi" adı verilmiştir" (Çobanoğlu'dan aktaran Kaya, 2011: s. 14). Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise mitler pek çok disiplinin kendine pay biçtiği gizil bir evren olarak ortaya çıkmaktadır. Çalışmanın bir önceki bölümünde sunulan tanımlar mitlerin yalnızca bir hikâye olarak görülmediğini göstermektedir. Mitlerin, ortaya çıktığı toplumun kültürel aynası olmasının yanı sıra onu oluşturan toplum için de "kutsal gerçekler kitabı" olarak kabul edildiğini söylemek mümkündür. Görüldüğü üzere, mitlerin ortaya çıkışına dair her dönem farklı görüşler ortaya çıkmış ve bu bilgiler birbirini beslemiştir. Mitlerin kökeni üzerine yapılan akıl yürütmeleri sınırlandırılmış bir sıralamaya tabii tutmak mümkündür. Bu konuda kapsamlı bir derleme ise Thomas Bulfinch tarafından yapılmıştır. Bulfinch'e göre (2011) felsefeci ve araştırmacıların mitolojinin kökeni konusunda ortaya attıkları çeşitli kuramlar şöyledir: Kitabı Mukaddes Kuramı, Tarihsel Kuram, Alegorik Kuram ve Fiziksel Kuram.

Kitabı Mukaddes Kuramı'na göre bütün mitolojik efsaneler Kitabı Mukaddes'in anlatılarına dayanmaktadır. Gerçek olgular ise başka kılığa büründürülmüş ve değiştirilmiştir. Tarihsel Kuram'a göre, mitolojide sözü edilen büyük kişiler bir zamanlar gerçekten yaşamış olan insanlardır. Bu insanlarla ilgili anlatılar daha sonraki zamanlarda yapılan ekleme ve süslemeleri içermektedir. Alegorik Kuram, Antik uygarlıkların bütün mitlerinin alegorik ve simgesel olduklarını öne süren kuramdır. Alegorik Kuram'a göre mitler dini, ahlâki, felsefi ve tarihi alegoriler içermektedir. Fiziksel Kuram'a göre ise önceleri dinsel tapınma öğeleri olan hava, ateş ve su elementleri ile tanrılar doğa güçlerinin kişileştirilmiş hâllerini ifade etmekteydi. Bu kurama göre mitler ve mitik anlatılar bahsi geçen elementlerin kişileştirilmesiyle ortaya çıkmıştır (Bulfinch, 2011: ss. 329-330).

Görüldüğü üzere mitlerin kökenine ve ortaya çıkışına dair pek çok disiplin temel alınarak birçok görüş öne sürülmüştür. Sonuç olarak, mitolojinin gizil yönü bahsi geçen görüşlerin yalnızca birini doğru olarak seçmeyi engellemektedir. Yine de bu durum, disiplinler arası çalışmalarla mitleri ele alma ve onların karanlık yönlerini aydınlatma çabasını yok etmemektedir. Çünkü mitler, yapıları gereği sayısız anlamı barındıran sembollerle ve anlatılarla doludur. Yukarıda aktarılan görüşler, anlam karmaşası yaratmak yerine mitolojiyi beslemekte ve gelecek çalışmalara zemin oluşturmaktadır. Bu yüzden, mitlerin kökenine dair incelenen araştırmalar arasında daha iyi bir ilişki kurabilmek gayesiyle mitlerin türlerini de incelemek gerekmektedir.

1.3. Mit Türleri: Genel Kategoriler ve Özel Kategoriler

Tıpkı tanımlama eyleminde olduğu gibi, mitlerin sınıflandırılması konusunda da çeşitlilikler mevcuttur. Bu çeşitliliğin başlıca sebebi, tıpkı betimleme çabasında olduğu gibi, farklı disiplinlerin mitolojiyi kendi çalışma boyutu çerçevesinde değerlendirmiş olmasıdır.

Söz gelimi Özhan Öztürk (2009) “Folklor Ve Mitoloji Sözlüğü” çalışmasında mitleri konusuna göre üç grupta ele almaktadır. Bunlar: “Evren ve Yaratılışa Dair Söylenceler”, “Tanrılara Dair Söylenceler” ve “Kahramanlara Dair Söylenceler”dir (Öztürk, 2009: ss. 7-8). Diğer taraftan, mitolojiyi işlev faktörü kapsamında sınıflandıran Samuel Henry Hooke ise mitlere dair “Ritüel Mitosları”, “Orijin Mitosları”, “Kült Mitosları”, “Prestij Mitosları” ve “Eskatologya Mitosları” olarak beş ayrı tür belirlemektedir (Hooke’dan aktaran Kaya, 2011: s. 28). Marcel Brasseur’a göre mitler altı türde toplanmaktadır: “Evren-Doğum Mitosları”, “Tanrı-Doğum Mitosları”, “İnsan-Doğum Mitosları”, “Döngüsel Mitoslar”, “Uygarlaştırıcı Mitoslar” ve “Toplumsal Etik Mitosları” (Brasseur’dan aktaran Tecimer, 2006: ss. 16-17).

Fuzuli Bayat ise (2013) kapsamlı bir değerlendirmeye mitleri “Genel Kategoriler” ve “Özel Kategoriler” olmak üzere iki ana başlık altında sınıflandırmaktadır. Bayat’a göre Genel Kategoriler, dünyanın her yerinde görülen mitlerdir. Bayat’ın Genel Kategoriler’den türeyen mit sınıflandırması şöyledir: “Kozmogonik Mitler”, “İlk İnsanın Yaratılması Mitleri”, “Türeyiş Mitleri” ve “Takvim

Mitleri”. Özel Kategoriler ise, ortaya çıktığı halka özgü olan ve diğer milletlerde var olmayan mitleri ifade etmektedir. Bunlar: “Tanrılar Hakkında (Teogoni) Mitler”, “Köken (Etiolojik) Mitleri”, “Dünyanın Sonu (Eskatoloji) Hakkında Mitler”, “Totem Mitleri” ve “Kahramanlık Mitleridir” (Bayat, 2013: ss. 15-16).

Kozmogoni Mitleri, dünyanın yaratılması ve evrenin oluşumunu anlatan mitlerdir (Bayat, 2013: s. 15). Kaya’ya göre (2011) kozmogoni mitleri evrenin, dünyanın ve yeryüzü şekillerinin kronolojik olmayan bir bakış açısıyla anlatıldığı mitlerdir (Kaya, 2011: s. 104). Dell (2014), kozmogoni kapsamında çoğu mitolojide evrenin çeşitli katmanlara ayrılarak ifade edildiğini belirtmektedir: “Tipik ayırım üç katmanlıdır: Tanrıların diyarı (çoğu kez ‘cennet’ olarak anılır); insanların yaşadığı yeryüzü; bir tür yer altı (çoğu kez ‘cehennem’ olarak anılır)” (Dell, 2014: s. 17). Bu ayırma göre evrenin üst ve alt katmanları tanrıların yaşadığı ve insanlar tarafından erişilmez olan yerlerdir (Dell, 2014: s. 17). Ortada kalan bölge ise, insanların dünyasını ifade etmektedir.

İlk İnsanın Yaratılması Mitleri, ilk insanın yaratımına dair anlatıları barındıran mitleri ifade etmektedir. Bayat’a göre (2013) “İlk insanın yaratılması miti kozmogonik mitin tabiatın cemiyete geçişini simgeler ve kozmogonik dilin sosyal dile aktarılmasını sağlar” (Bayat, 2013: s. 15). Bu mitle bağıntılı olan Türeyiş Mitleri, mitoloji evreninde ortaya çıkan ilk insanından sonra var olan toplulukların ve soyların yer aldığı mitlerdir. Takvim Mitleri ise, “zaman” kavramını ve ortaya çıkışını konu alan hikâye ve tasvirleri ifade etmektedir (Bayat, 2013: s. 15).

Teogoni Mitleri, tanrıları, tanrıların evrenini ve onların eylemlerini konu alan mitlerdir. Bayat’a göre (2013) teogoni mitlerinin bir özelliği, genelde tanrıların evreni yaratırken edindikleri rolü öne çıkarmasıdır (Bayat: 2013: s. 15). Dell’e göre (2014) teogoni mitlerinin yapısı kapsamında ele alınabilecek tanrı sistemi şöyledir:

Çoğu mitolojik sistem çoktanrıdır ve birçok tanrıdan oluşan bir pantheon barındırır. Genellikle bir ilk tanrı başka ilahlar doğurur ve bunlar (çoğu kez ensest yoluyla) yeni kuşaklara hayat verir. Zamanla görev

dağılımı yapılır ve farklı tanrılar deniz, savaş, bereket, güneş, ay vb. için sorumluluk üstlenir (Dell, 2014: s. 25).

Köken Mitleri, insanı bilgilendirmek amacıyla soyut ve somut kavramların alegorik açıklamasını barındıran mitlerdir. Köken mitleri, açıklama ve izah etme yönü olduğu için “izah edici mitler” olarak da bilinmektedir (Bayat, 2013: s. 16). Seyidoğlu’na göre (2011) köken mitleri, kozmogonik mitin tamamlayıcısı ve devamı olmakla birlikte, dünyanın geçirdiği değişimi açıklama özelliğine sahiptir (Seyidoğlu, 2011: s. 24).

Totem Mitleri, genellikle ilkel yaşam süren toplumlarda ortaya çıkan mitlerdir. Bayat’a göre (2013) totem mitleri “kavimlerin, boyların bir hayvan, bitki veya cansız bir nesneye bağlanması”nı ve “ecdat-tanrı ilişkisinin bir olguda birleşmesi”ni barındıran mitleri ifade etmektedir (Bayat, 2013: s. 16). Bu açıklamadan hareketle totem mitlerini, ilkel yaşam çerçevesinde yer edinmesi ve kavimlerin belirlediği bir tanrısal ilişkinin ürünü olması bağlamında “ritüel” kavramıyla ilişkilendirmek mümkündür. Nitekim Ömer Tecimer (2006) “Sinema: Modern Mitoloji” kitabının Ritus bölümünde bu ilişkiyi izah etmektedir: “Ritüel, uzun yılların birikimi olarak gelenek tarafından belirlenmiş törensel davranışlar, yani rituslar dizgesidir. Diğer bir söyleyişle ritüeller, mitosların ve sözel geleneklerin simgesel davranışlar olarak kurumlaşmalarıdır” (Tecimer, 2006: ss. 29-30).

Kahramanlık Mitleri, erkek ya da kadın karakterlerin giriştiği maceraları konu alan mitlerdir. Bayat’a göre (2013) kahramanlık mitleri özel bir kategori olması dolayısıyla bazı halklarda daha fazla yer tutmuştur. Buna örnek olarak ise Türk mitolojisini göstermektedir; bu mitolojideki kahramanlar zamanla şekillenerek destanlarda yer edinmişlerdir (Bayat, 2013: s. 16). Dell’e göre (2014) mitlerde kahramanlara yer veren anlatılar tehlike ve mücadeleye atılan kahramanın macera sonunda akıllanması bakımından önem kazanmaktadır:

Antik Yunanlara göre Altın, Gümüş ve Tunç çağlarından sonra gelen Kahramanlık Çağı insan varoluşunun dördüncü aşamasıdır. Bu kudretli karakterler önceki dönemden kalma kaos unsurlarının üstesinden

gelmeye hizmet eder; sistem çatışmasının klasik bir örneği, kahramanın kötü canavar Grendel, onun annesi ve bir ejderhayla amansızca dövüştüğü Anglosakson Beowulf destanıdır (Dell, 2014: s. 279).

Söz konusu kahramanlık mitleri ve kahramanın macerası olduğunda, Joseph Campbell'ın Kahramanın Sonsuz Yolculuğu (The Hero With A Thousand Faces, 1949) kitabında incelediği “Kahramanın Macerası” tespiti önem kazanmaktadır. Bilindiği üzere Campbell, kahramanlık mitlerini ortak bir yapıya dayandırma düşüncesini öne sürerek kahramanlık hikâyesini “Yola Çıkış (Departure)”, “Erginleme (Initiation)” ve “Dönüş (Return)” olmak üzere üç kalıpta toplamaktadır (Campbell, 2010). Dell (2014) kahramanlık hikâyelerinin bahsi geçen kalıba bağlı görüldüğünü belirterek bu durumu örneklendirmektedir:

Örneğin, kahramanlar genellikle olağandışı şekilde doğar ya da bir tanrısal ebeveynden dünyaya gelir: Herakles, Zeus'un oğludur; İsa bir bakireden doğmuştur. Gılgamış üçte iki oranında tanrısal diye tarif edilir; annesi bir tanrıça, babası ise yarı-ölümlüdür. Fin Kalevala destanının başta gelen figürü Väinämöinen ilk başta bir tanrıdır; ama aradan geçen yıllarla bir kahraman rolüne bürünür (Dell, 2014: s. 279).

Eskatoloji Mitleri ise dünyanın sonunu ve bu son sırasında meydana gelen olayları anlatan mitlerdir. Diğer bir deyişle Eskatoloji mitleri “kıyamet” kavramıyla bağlantılıdır. Bayat'a göre (2013) Eskatoloji mitlerine dair düşünceler, tarihi şuur ve dini inançların güçlenmesiyle birlikte önem kazanmaktadır.⁹ Yazara göre Eskatoloji mitleri, geleceğe dair kehanetler olduğu için kozmik bilgilerin simgeleştirilmiş hâliyle ilişki içindedir (Bayat, 2013: s. 16). Bazı mitlerde (İskandinav mitleri gibi) dünyanın sonu, yani kıyamet gerçekleştikten sonra yaşam yeniden şekillenmekte ve yeni bir hayat başlamaktadır. Bu durum, Bayat'ın kurduğu Eskatoloji ve kozmogoni ilişkisini önemli kılmaktadır. Nitekim bu tür mitolojilerde Eskatoloji miti gerçekleştikten sonra,

⁹ Eskatoloji mitinin dini inançlar bağlamındaki ilişkisini Türk Mitolojisi üzerinde gözlemek mümkündür. Bahsi geçen ilişkiyi öne çıkaran metne Muharrem Kaya'nın Mitolojiden Efsaneye: Türk Mitolojisinin Türkiye'deki Efsanelerde İzleri adlı çalışmasının “Türk Mitolojisinde Eskatoloji” başlıklı bölümünde ulaşmak mümkündür. (Kaya, 2011: ss. 166-176).

yerini başka bir kozmogoni mitine bırakmaktadır. Bu yönüyle, Eskatoloji mitleri ile kozmogoni mitlerinin ilişkisi (Son ve Başlangıç) önem kazanmaktadır.

İncelemede görüldüğü üzere mitler, konuları ve işlevleri kapsamında farklı sınıflandırmalara tabii tutulmuştur. Ele alınan farklı türler incelendiğinde öne çıkan başlıkları, evrenin yaratılışına (Kozmogonik), tanrıların ortaya çıkışına (Teogoni) ve insanların yaratılışı ile yaşayışına (Köken) dair anlatıları barındıran mitler olarak belirlemek mümkündür. Bahsi geçen belirlemeler, mitlerin kapsamını ve yapısını kavramak için büyük önem kazanmaktadır. Çünkü bu ögeler Yunan Mitolojisi, Kelt Mitolojisi, İskandinav Mitolojisi, Mısır Mitolojisi, Türk Mitolojisi ve daha birçok mitoloji anlatılarında tespit edilerek incelenebilmektedir.

Mitlerin türlerine dair yapılan belirlemeler ışığında yukarıda adı geçen her mitoloji üzerinde ortaklık tespit etmek mümkündür. Nitekim her mitolojinin bir panteon sistemi, yaratılış öyküleri, doğaüstü unsurlarla süslenmiş anlatıları ve bu anlatıların farklı işlevleri mevcuttur. Söz gelimi pek çok mitolojide yer alan “çok tanrı” sistem göz önüne alındığında bazı ortak belirlemelere ulaşılabilmektedir. Örneğin Yunan mitolojisinde tanrılar Olympos Dağı’nda yaşamaktadırlar ve burada Zeus, Hera, Poseidon, Athena, Dionysos, Apollon, Artemis gibi tanrıların yanı sıra küçük tanrılar da yer almaktadır. Mısır mitolojisi incelendiğinde de benzer bir yapıyı gözlemlemek mümkündür. Mısır panteonunda akla hemen Osiris, İsis, Horus gibi tanrılar gelmektedir. İleriki bölümde ayrıntılarıyla inceleneceği üzere İskandinav mitolojisinde ise Aesir adı altında gruplanan Odin, Thor, Freyr, Heimdall, Tyr gibi tanrılar Asgard adı verilen bir dünyada yaşamaktadırlar (Dell, 2014: s. 25). Öte yandan çoğu mitolojilerde bir yaratılış öyküsünün varlığından bahsetmek mümkündür. Yaratılış kapsamında farklı mitolojilerdeki farklı tanrılar benzer konum ve işlevlere sahiptirler. Örneğin Yunan mitolojisinde denizle ilişkilendirilen tanrı Poseidon iken Kelt mitolojisinde bu tanrının karşılığını Lir, İskandinav mitolojisinde ise Ægir oluşturmaktadır. Görüldüğü üzere her mitolojide kozmogoni, teogoni ve köken bakımından belirli yapılanmalar ve bu yapılanmaları pekiştiren anlatılar mevcuttur. Çalışmanın bir sonraki başlığında incelenmesi amaçlanan İskandinav Mitolojisi ise mitlere dair belirlenen bu ögelerin sınanmasını mümkün kılacak bir yapıya sahip olması açısından önem kazanmaktadır.

1.3.1. İskandinav Mitolojisi: Nazım Edda ile Nesir Edda Arasında Kalan Kuzey Anlatıları

İskandinav Mitolojisi veya diğer ifadeyle Norse (Nors) Mitolojisi, Germen ve İskandinav halklarının¹⁰ Hristiyanlık dinini kabul etmelerinden önce sahip oldukları mit külliyyatını ifade etmektedir. Tarihsel açıdan bakıldığında ise İskandinav mitolojisinin ilişkilendirildiği dönem Viking Çağı olarak kabul edilmektedir. Brink'e göre (2015) Viking Çağı her ne kadar tarihsel bir dönem gibi ifade edilse de, bu tanım son yıllarda ortaya çıkan bir kurgudan ibarettir. Yine de, yazılı kaynaklarda geleneksel olarak 8. Yüzyılın sonları ile 11. Yüzyıl ortası "Viking Çağı" olarak belirlenmektedir (Brink, 2015: s. 17). Viking Çağı'nı İskandinav mitolojisinin, dönemin Viking halkının gündelik yaşam pratikleri içinde yaşam bulduğu bir zaman dilimi olarak görmek mümkündür.

Viking Çağı'nda İskandinav mitlerine dair kanıt ve bilgilere ulaşılabilecek kaynaklar kısıtlıdır. Viking halkının yaşadığı bölge içindeki yapılan arkeolojik kazılar sonucu ortaya çıkarılan dikili taşlar, rün¹¹ yazıtları ve diğer maddi nesnelere İskandinav mitlerine dair bilgiye ulaşma yollarından biridir. Ancak Viking halkının sözel tarih anlayışı sebebiyle mitleri çoğunlukla kendi aralarında sözel olarak aktarmış olması, İskandinav mitolojisini eksiksiz bir biçimde anlamayı zorlaştırmaktadır (Ross, 2015: s. 290).

İskandinav mitolojisine dair günümüze dek ulaşan anlatılar üç ana kaynağa dayanmaktadır. Bunlar Nazım Edda (Poetic Edda), Nesir Edda (Prose Edda) ve Skald Şiirleri'dir. Nazım Edda'nın (Şiirsel Edda olarak da bilinir) kaynağı, 1270'li yıllarda İzlanda'da oluşturulan "Codex Regius"¹² adındaki yirmi dokuz şiirden medyana getirilen bir antolojiye dayanmaktadır. Bu antoloji, efsane ve kahramanlık öykülerine ek olarak İskandinav mitolojisine dair anlatıları barındıran şiirlerden oluşmaktadır (Jesch, 2015: s. 369). Page'e göre (2009) Codex Regius, kaleme alınma tarihi belli olmasına rağmen farklı tarih ve yerlerde üretilen anlatıları bir araya toplamaktadır; söz

¹⁰ İskandinav mitolojisi kapsamında bu bölge halklarını İsveç, Danimarka, Norveç, İzlanda halkını ifade etmektedir (Bulfinch, 2011: s. 360).

¹¹ Rünlerle ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: (Mountfort, 2012).

¹² Codex Regius 'Kraliyet Elyazması' anlamına gelmektedir (Page, 2009: s. 19).

gelimi bu kaynakta yer alan şiirlerin bir kısmı Viking Çağı'nın başlarını anlatırken bazıları ise bu çağın başka dönemlerini ele almaktadır (Page, 2009: ss. 19-20).

İskandinav mitlerine dair anlatıların yer aldığı kaynaklardan diğeri olan Nesir Edda ise 13. Yüzyılın başlarında Snorri Sturluson tarafından yazılan ve Nazım Edda'da yer alan şiirlerin yanı sıra yeni mitolojik anlatıların bir araya getirildiği bir derlemedir (Jesch, 2015: s.369). Page (2009) Nesir Edda'nın şiir sanatı ile uğraşmak isteyen yeni şairlerin, şiirlerde yer alan mitolojik göndermeleri anlamaları amacıyla yazıldığını ve bu yönüyle kılavuz kitap niteliğinde bir kaynak olduğunu belirtmektedir (Page, 2009: s. 29). Nesir Edda, bu yönüyle dönemin şiirlerinde yer alan mitolojik karakterlerin, yer isimlerinin ve göndermelerin anlaşılması bakımından önem kazanmaktadır.

İskandinav mitlerinin gizil yönlerini ortaya çıkarmaya yarayan kaynakların üçüncüsünü ise Skald Şiirleri oluşturmaktadır. 'Saray şairleri' olarak da bilinen Skaldları, Viking Çağı'nın şairleri olarak nitelendirmek mümkündür. Skald Şiirleri, mitsel anlatıların, kahramanlık öykülerinin ve krallar ile soylulara yönelik methiyelerin yer aldığı anlatılardır. Bu anlatılar yerine göre, bazen şiir bazen de müzik eşliğinde okunmaktadır. "Saga" olarak da bilinen Skald şiirleri -anlamsal gönderme ve metaforları ifade eden- *kenninger*leri barındırmasıyla, İskandinav mitolojisinde yer alan varlıklara ve olaylara dair gönderme ve imaları içermesi açısından önem kazanmaktadır (Bulfinch, 2011: s. 382; Page, 2009: s. 38; Ross, 2015: s. 291).

Viking kültürü ve bu kültür ile bağıntılı olan İskandinav mitolojisi üzerine yıllardır çalışmalar yapılsa da, hâlâ bugün bile bahsi geçen halkın ve sahip oldukları mitlerin tamamı kesin bir kronolojiye bağlı tutularak derlenememektedir. Ancak yine de, yukarıda bahsi geçen kaynaklar sayesinde günümüzde İskandinav mitolojisinin yapısını ve içeriğini incelemeye yetecek kadar bilgi birikimi mevcuttur. İskandinav mitolojisinin incelenmesi ve bu evrende yer alan mitsel anlatıların değerlendirilmesi, İskandinav mitlerinin dönemin halklarının gündelik pratikleri içindeki yerini ve onlar için ifade eden imaları anlamak bakımından önem kazanmaktadır. Neticede İskandinav mitolojisi, yalnızca tarih sayfalarında bir bilgi olarak kalan bir anlatılar bütünü değildir. Bu anlatıların Viking Çağı'nı aşarak tarih içinde kendine yer bulması

ve günümüzde bile farklı kalıplar içinde canlanması, İskandinav mitolojisini daha da önemli kılmaktadır. Viking Çağı'nın ötesindeki yansılarını incelemeye önce ise, İskandinav mitolojisinin yapısını, karakterlerini ve genel çerçevede barındırdığı anlatıları incelemek gerekmektedir.

1.3.1.1. Ana Hatlarıyla İskandinav Mitolojisi: Panteon, Evren, Yaratılış ve Son

İskandinav panteonunda tanrılar ve tanrıçalar, Aesir (Æsir) ve Vanir olmak üzere iki topluluğa ayrılmaktadır.¹³ İskandinav tanrılarının ana grubunu ifade eden Aesir çatısı altında tanrılar başı olan Odin, bilgelik tanrıçası olan Frigg, şimşek ve gök gürültüsü tanrısı Thor, savaş tanrısı Týr ile Balder yer almaktadır (Daniels, 2014: s. 197; Page, 2009: ss. 10-12). Aynı zamanda “kötülüğün tanrısı” olarak nitelendirilen yanlış olmayacağı Loki'nin adı da bazı kaynaklarda Aesir grubunda yer alan tanrılarla birlikte yer almaktadır (Page, 2009: s. 88). Vanir grubunu ise başlıca Njord (Njorðr), Freyr ve Freyja gibi tanrılar oluşturmaktadır. Vanir grubunda adı geçen tanrılar genellikle doğa, bereket, bolluk ve doğurganlıkla ilişkilendirilen tanrılardır (Schjødt, 2015: s. 277).

Mitolojik anlatılarda en çok öne çıkan tanrılar ise şüphesiz Odin, Thor ve kaosun sağlayıcısı olduğu için pek çok anlatıda yer alan Loki'dir. Odin, İskandinav mitolojisinde en yüksek konumda bulunan tanrı olarak bilinmekle birlikte aynı zamanda Aesir grubunun da başı konumundadır. Mitlerde yer alan anlatılarla ilişkili olarak tek gözlü, yaşlı bir adam olarak resmedilen Odin, bilgiyi temsil eden rünler ve şiir ile ilişkilendirilmesi bakımından da önemlidir. Savaş, şimşek ve gök gürültüsü ile ilişkilendirilen Thor ise, İskandinav mitolojisinde en çok öne çıkan tanrılardan biridir. Mitolojide Thor, savaşın fiziksel yönünü temsil eder ve bu yüzden her anlatıda oldukça güçlü bir şekilde betimlenmektedir. Hatta Thor, İskandinav mitolojisinde ‘bütün insanların ve tanrılarının en güçlüsü’ olarak bilinmektedir. Nitekim mitolojide anlatıldığı üzere Thor'un sahip olduğu üç nesne sayesinde bahsi geçen güç

¹³ İskandinav mitolojisinde yer alan tanrılarının ayrıntılı bir listesi çalışmanın sonundaki EK 3 başlığı altındaki bölümde bulunmaktadır. İskandinav mitolojisinde öne çıkan tanrı ve yer isimleri ise EK 4 bölümünde tablo hâlinde sıralanmıştır.

temsili pekiştirilmektedir. Bu nesnelerin birincisi, Thor onu her kullandığında yeniden kendisine dönen ve yalnızca Thor'un kullanabildiği Mjöllnir adlı çekiçtir. İkinci nesne Mjöllnir'i kullanmasını sağlayan güç eldivenleri ve üçüncü nesne de, yine Thor'un tanrısal gücünü iki katına çıkaran güç kemeridir. Loki ise, yarı tanrı ve yarı dev (Jötunn) olarak bilinmekle birlikte, mitsel anlatılarda kötülük ve kaosun babası olarak yer almaktadır. Aynı zamanda Loki, mitolojide bahsi geçen kurt Fenrir'in, Midgard Yılanı'nın ve Hel'in babasıdır. Şekil değiştirme yeteneği sayesinde Loki, pek çok anlatıda kötülüğü başlatan ve tanrıların başına bela açan kişi olarak ortaya çıkmaktadır (Bulfinch, 2011: s. 363; Schjødt, 2015: s. 276; Page, 2009: s. 75).

İskandinav mitolojisinde evrenin yaratılışına dair en bilinen anlatıya göre, başlangıçta yalnızca sislerden ve buzlardan oluşan Niflheim ve kızgın alevlerden oluşan Muspelheim vardır. Niflheim ve Muspelheim dünyalarından gelen akıntılar, bu iki yer arasında kalan ve Ginnungagap olarak adlandırılan 'Büyük Boşluk'ta bir erime meydana getirerek, eriyen katmandan Ymir adında bir buz devi ve Audhumbla (Auðumbla) adında bir ineği oluşturmuştur. Anlatıya göre Audhumbla çevresindeki tuzlu kayalarla, Ymir ise Audhumbla'nın sütüyle beslenmiştir. Audhumbla'nın yaladığı kayalardan üçüncü gün Búri¹⁴ adında bir tanrı ortaya çıkmıştır. Daha sonra Búri'nin, dişi bir dev ile olan evliliğinden Bor adında bir erkek, Bor'un evliliğinden ise Odin, Vili ile Ve adında üç erkek dünyaya gelmiştir. Anlatıya göre Odin, Vili ile Ve buz devi Ymir'i öldürerek var olan dünyayı onun vücudunu kullanarak inşa etmişlerdir (Bulfinch, 2011: s. 360; Page, 2009: s. 108).

İskandinav mitolojisinde evren, Yggdrasil (Dünya Ağacı) adındaki dişbudak ağacında asılı olan dokuz tane dünyadan meydana gelmektedir. Bu dünyalar: İnsanların dünyası Midgard, Aesir tanrı ve tanrıçalarının dünyası Asgard, Vanir tanrı ve tanrıçalarının dünyası Vanaheim, buz devlerinin dünyası Jotunheim, evrenin başlangıcında var olan buz dünyası Niflheim, evrenin başlangıcında var olan ateş dünyası Muspelheim, elf ırkının dünyası Alfheim, cüce ırkının dünyası Svartalfheim ve Tanrıça Hel'in kontrolündeki ölümlerin dünyası Hel'dir (<http://norse-mythology.org/cosmology/the-nine-worlds/>, (12.03.2015)). Anlatıya göre, Yggdrasil

¹⁴ Bu bakımdan, İskandinav mitolojisindeki ilk tanrının Buri olduğunu söylemek mümkündür.

(Dünya Ağacı) ağacının köklerinin bir tarafında bilgeliğin yer aldığı bir kuyu (Mimir'in kuyusu) ve diğer tarafında ise “Nornlar” olarak da bilinen, Urd, Verdandi ve Skuld adındaki üç kader tanrıçasının (veya perisi) başını beklediği Kader Kuyusu bulunmaktadır. (Bulfinch, 2011: s.361). Bahsi geçen dünyalar arasında Midgard, insanların yurdu olması bakımından önem kazanmaktadır. Diğer yandan Asgard ve Jotunheim'in önemi daha büyüktür. Çünkü Jotunheim, tanrıların çoğunlukla savaş hâlinde oldukları buz devlerinin dünyasıdır. Asgard ise, İskandinav panteonunun yerleşkesi olması bakımından önem kazanmaktadır. Nitekim Asgard, bütün dünyalar içinde en kutsal yer olarak bilinmekle birlikte, oraya yalnızca tanrılar tarafından ve Bifrost adı verilen köprüden geçilerek ulaşılmaktadır. Aynı zamanda, İskandinav mitolojisindeki “kıyamet” mitiyle bağlantısı olan “Valhalla” salonunun Asgard'da yer alması da tanrıların dünyasının önemini artırmaktadır. Valhalla, Odin'in dünyanın sonunu getirecek savaş için kurduğu ve yalnızca cesur bir şekilde savaşarak ölmüş olan kahramanlardan oluşan ordusunu tuttuğu görkemli bir salondur. Anlatıya göre Odin, Valhalla'ya ölen savaşçıları getirmeleri için Valkyrie adındaki bakire yarı-tanrıçaları kullanmaktadır. Sonuç olarak Valhalla, kahramanca ölen savaşçıların kıyamet gününde yeniden savaşa dek ziyafet ve şöenler eşliğinde bekledikleri bir yerdir (Bulfinch, 2011: ss. 361, 362).

İskandinav mitolojisinde “son” kavramı ise Ragnarök (Ragnarok) ile ifade edilmektedir. Ragnarök, İskandinav mitolojisindeki kıyametin karşılığıdır. Mitsel anlatılara göre İskandinav mitolojisinde “son” belli olmasına rağmen tanrılar sürekli çabalamakta ve mücadele vermektedir. Nitekim bahsi geçen mücadeleler İskandinav mitolojisindeki olay anlatılarının büyük bölümünü oluşturmaktadır. Mitsel anlatıya göre Ragnarök, üst üste yaşanacak kış mevsimleriyle ve kıtlıkla kendini belli edecektir. Daha sonra bir zamanlar zincirlenmiş olan kurt Fenrir bağlarından kurtularak, Midgard yılanı (Jörmundandr), Loki, Hel, buz devleri ve Muspelheim'den gelecek olan alev devi Surtur'un (Surtr) ordusuyla birlikte tanrılara ve bütün dünyalara savaş açarak Dünya Ağacı'nın (Yggdrasil) sonunu getirecektir. Ancak anlatıya göre savaş bittikten sonra yıkımın içinden yeni bir dünya yeşermekte ve tanrı Balder'in (Baldr) öncülüğünde, hâlâ hayatta kalan insan ırkının mirasıyla yaşam yeniden başlamaktadır (Bulfinch, 2011: s. 380; Dell, 2014: s. 344; Page, 2009: ss. 120-126).

Görüldüğü üzere, ulaşılan kaynaklar sayılı olmasına ve anlatılar arasında bariz boşluklar olmasına rağmen İskandinav mitlerinin genel bir yapısını çizmek mümkündür. Mitoloji dünyasının İskandinav mitlerine dair sahip olduğu bu sınırlı kaynak bile onun toplumlar tarafından kavranmasını sağlamıştır. Nitekim İskandinav mitolojisi evreninde yer alan her şey toplumların dilini, müziğini, edebiyatını, gündelik eylemlerini, sanatsal üretimini etkilemiştir. İskandinav mitolojisinin toplumsal üretimler üzerindeki bu etkisinin temeli yüzyıllar öncesine dayansa da, benzer etkilerin günümüzde de devam ettiği görülmektedir. Bu yüzden İskandinav mitolojisinin, geçmiş dönemde ve günümüzdeki etkilerini incelemek çalışmanın devamlılığı için önem kazanmaktadır.

2. MITOLOJİ VE MÜZİK İLİŞKİSİ: İSKANDINAV MITOLOJİSİ'NİN EDEBİYAT, SİNEMA, TELEVİZYON VE MÜZİK DÜNYASINDA YENİDEN ÜRETİMİ

Mitolojinin, toplumların kültürel üretimleri üzerindeki etkilerini reddetmek, toplumu reddetmek demektir. Çünkü hem geçmişin hem de günümüzün toplumları incelendiğinde bu toplumların dilinde, gündelik yaşamında, edebiyatında, resim sanatında, heykel sanatında ve müziğinde mitolojinin izlerini bulmak mümkündür.

Mitolojinin müzik ile olan bağıntısı ele alındığında öne çıkan ilk çalışma alanı 'müzik' kelimesinin etimolojisi ile olan ilişkisi sebebiyle Yunan mitolojisidir. Nitekim 'müzik' kelimesinin kökeni, Yunan mitolojisinde yer alan ve Musalar veya Müzler (Muses) olarak bilinen dokuz tanrıçaya dayanmaktadır. Yunan mitolojisinde Musalar, tanrı Zeus ile bellek tanrıçası olan Mnemosyne'nin kızlarını ifade etmektedir (Öztürk, 2009: s. 712). Agizza'ya göre (2006) kültürü elinde tutan ve ruhsal beslenmenin kaynağı olan müzik kızlarının adları şöyledir: "Klio (Tarih), Euterpe (Müzik), Thalia (Komedi), Melpomene (Tragedia), Terpsikhore (Dans), Erato (Lirik Koro), Polyhymina (Dinsel Müzik), Ourania (Astronomi) ve Kalliope (Destan Şiiri ve Güzel Konuşma)" (Agizza, 2006: 34).

Aralarında bulunan etimolojik bağı yanı sıra Yunan mitolojisinin panteonunda yer alan tanrı ve tanrıçalar da müzik ile ilişkilidir. Söz gelimi Apollon, bu ilişkiye örnektir. Apollon, Yunan mitolojisinde müzik tanrısı olarak kabul edilmektedir. Anlatıya göre Mercurius'un kendisine bir lir vermesiyle birlikte Musaların lideri olmuş ve onlara müziği vermiştir (Bulfinch, 2011: s. 866). Aynı zamanda Pan da müzikle ilişkilendirilen tanrılardan biridir. Yunan panteonunda çobanların tanrısı olarak bilinen Pan, pek çok anlatıda bir flüt, çoban asası ve çam dalından taç taşıyan bir faun (yarı keçi ve yarı insan formu) olarak betimlenmektedir ve bu yönüyle müzikle ilişkilendirilmektedir (Agizza, 2006: s. 126). Bilindiği üzere bahsi geçen flüt günümüzde “panflüt” adlı çalgı aleti olarak müzik dünyasında yer edinmektedir.

Yunan mitolojisinde müziğin izlerini belirginleştiren diğer karakter ise Sirenlerdir. Sirenler (Seirenes) Yunan mitolojisindeki anlatıya göre, söyledikleri şarkılarla denizcileri kayalıklara doğru çekerek onların ölümüne sebep olan deniz yaratıklarıdır (Öztürk, 2009: s. 867). Sirenlerin mitsel anlatılar kapsamında müzik ile olan ilişkisi söz konusu olduğunda akla gelen ilk eser, Homeros'un *Odyseia* adlı destanıdır. Söz gelimi destanın “Seirenler – Skylla – Kharybdis – Güneş'in Sığırları” adlı on ikinci bölümünde Odysseus Sirenlerin büyüleri ezgisinden zarar görmemek için adamlarının kulaklarını balmumuyla tıkamaktadır ve kendisini de gemi direğine bağlamaktadır (Homeros, 2011: ss. 214-226).

Görüldüğü üzere, Yunan mitlerinde müzik önemli bir noktada yer almaktadır. Nitekim Burn'un de belirttiği gibi “Yunan mitleri, büyük sanat eserleri ve şiirin ortaya çıkmasında ilham kaynağı olmuştur” (Burn, 2009: s. 14). Müzik de bu ilhamdan payını düşeni almış olan bir sanat ürünüdür. Diğer taraftan, Yunan mitolojisinde görüldüğü kadar çok olmasa da, diğer mitolojilerde de müziğin izlerine rastlamak mümkündür. Neticede bütün mitolojilerde müziğin ilişkilendirildiği bir tanrı mevcuttur. Söz gelimi Mısır mitinde Hathor, Aztek mitinde ise Xochipilli müzik tanrısı olarak bilinmektedir (Dell, 2014: s. 194). İskandinav mitolojisinde ise müzik ile ilişkilendirilen tanrı, altın bir arp taşıyan Bragi'dir (Coleman, 2007: s. 164). Ancak çalışmanın sınırlılığı içinde yer alması ve bir sonraki bölümde yer alacak uygulama alanında etkisinin gözlemlenecek olması sebebiyle İskandinav mitolojisinin müzik ile

olan ilişkisinden önce onun farklı kültürel üretimler içindeki konumunu da incelemek gerekmektedir.

İskandinav mitolojisinin geçmişten bu yana, toplumlar üzerindeki etkisi devam etmektedir. Nitekim bugün bile İngilizce gün isimlerinin temelini İskandinav mitolojisinde yer alan tanrı isimlerine dayandığı gerçeği, Viking halkının ve mitlerinin, dönemin uluslarına olan etkisini kanıtlar niteliktedir.

Söz gelimi, Salı gününün İngilizce karşılığı olan ‘Tuesday’ İskandinav mitinde yer alan adalet tanrısı Tyr’e, Çarşamba’nın karşılığı olan ‘Wednesday’ baş tanrı Odin’e (Woden), Perşembe’ye karşılık gelen ‘Thursday’ savaş tanrısı Thor’a ve Cuma gününe karşılık gelen ‘Friday’ ise aşk ve bereket tanrıçası Freyja’ya dayanmaktadır (Daniels, 2014: ss. 195, 196). Gün isimlerine ek olarak, İskandinav bölgesinde bulunan ve temeli İskandinav mitlerinde yer alan tanrı isimlerine dayanan onlarca yer isimleri de mitlerin etkisinin hâlâ devam ettiğine somut birer örnek oluşturmaktadır. Örneğin, Danimarka’da bulunan Odense şehri, adını tanrı Odin’dan almaktadır. Diğer bir örnek ise İzlanda’da yer alan ve Thor’un Ormanı (Thor’s Forest) anlamına gelen Thorsmork Vadisi’dir (Lindow, 2001: ss. 36-37).

Görüldüğü üzere mitolojinin ilkel dönemdeki kültürel etkisi çağdaş dönemde de devam etmektedir. Fuzuli Bayat’ın da (2013) belirttiği gibi “İnsanlığın ilk kültür birikimi olan mitlerin yok olmayıp şekil değiştirerek yaşaması kültür ürünlerinin katmanlaşarak kültürde özel işlevini sürdürmesi anlamına gelir” (Bayat, 2013: s.126). İskandinav mitolojisi ise bahsi geçen özel işlevi sürdüren bir mit evrenidir.

İskandinav mitolojisinin çağdaş dönemdeki etkisi gün isimleriyle sınırlı kalmamaktadır. Aynı zamanda edebi ürünlerde de İskandinav mitlerinin izlerini gözlemlemek mümkündür. Söz gelimi A.S. Byatt’ın “Ragnarök: Tanrıların Alacakaranlığı (Ragnarok: The End Of The Gods, 2013)” adlı romanı, İskandinav panteonunu ele alması bakımından önemlidir (Byatt, 2013). Diğer taraftan Neil Gaiman’ın “Odd Ve Ayaz Devleri (Odd And The Frost Giants, 2013)” isimli romanı İskandinav mitolojisine dair karakter ve anlatılar barındırmaktadır (Gaiman, 2013).

İskandinav mitolojisinin edebiyat dünyasındaki etkisine diğerk bir örnek de çizgi romanlardır. Söz gelimi Marvel Comics tarafından yayımlanan Thor adlı çizgi roman serisinin temeli, adından da anlaşılacağı gibi İskandinav mitolojisinde yer alan Thor isimli tanrıya dayanmaktadır.¹⁵ Aynı zamanda Neil Gaiman'ın yazmış olduğu Sandman isimli çizgi roman serisinde de Asgard, Odin, Thor ve Loki karakterlerine ve onların anlatılarına yer verilmektedir.¹⁶

Edebiyatın yanı sıra sinema filmlerinde de İskandinav mitlerinin etkisini gözlemek mümkündür. Valhalla Rising (Andersen vd. ve Refn, 2009), Marvel Comics'teki Thor çizgi roman serisinden uyarlanarak çekilen Thor (Feige ve Branagh, 2011) ve Thor The Dark World (Feige ve Taylor, 2013), How To Train Your Dragon (Arnold ve DeBlois ve Sanders, 2010), How To Train Your Dragon 2 (Arnold ve DeBlois, 2014) ve Northmen - A Viking Saga (Bianco vd. ve Bah, 2014) gibi filmler, İskandinav mitolojisinde yer alan evreni, tanrıları, karakterleri veya anlatıları barındırması sebebiyle bahsi geçen sınıflandırmaya örnek olarak gösterilmektedir. İskandinav mitolojisinin televizyondaki izlerine örnek olarak ise 2013 yılında başlayan ve hâlâ yayınlanmaya devam eden Vikings (Hockin vd., 2013) adlı diziyi göstermek mümkündür.

İskandinav mitolojisinin müzik ile olan ilişkisine ve mitlerin müzik evreni içinde yeniden üretimi konusuna bakıldığında kronolojik olarak ilk akla gelen çalışma, müziğin Romantik döneminde yer almaktadır. Zira İskandinav mitolojisinin pek çok oluşuma kaynak olduğu gerçeği, Romantik dönem Alman bestecisi Richard Wagner'in "Nibelungen Yüzüğü (Der Ring Des Nibelungen)" adlı operasıyla bir kez daha pekişmektedir. Wagner, bu eserini Orataçağ destanlarından olan Nibelungen adlı eserin yanı sıra Nesir Edda ve Nazım Edda'da yer alan İskandinav mitolojisi anlatılarından yararlanarak oluşturmuştur (Bulfinch, 2011: s. 384; Lindow, 2001: s. 37). Fuzuli Bayat'a göre (2013) 19. Yüzyılın romantizmi ve modernizmi, mitolojinin diğerk güzel sanat alanlarında olduğu gibi müzik alanının da kullanılmasının önünü

¹⁵ Marvel Comics'in yayımladığı Thor çizgi romanı örneği için bakınız: "Thor & Loki Kan Kardeşler" (Rodi & Ribic, 2013).

¹⁶ Neil Gaiman'ın bahsi geçen İskandinav mitolojisi imge ve karakterlerine yer verdiği Sandman sayısı, serinin dördüncü kitabı olan "Sisler Mevsimi (The Season Of Mists)" isimli sayıdır (Gaiman, 2005).

açmıştır (Bayat, 2013: s. 127). Günümüzde ise mitolojinin müzik alanındaki kullanımı, daha önce de belirtildiği gibi, metal müzik türünde belirginlik kazanmaktadır.

Amon Amarth, Ensiferum, Turisas, Blind Guardian, Manowar, Hel, Heidevolk, Týr, Therion İskandinav mitolojisini ve Viking anlatılarını ürettikleri müziklerde kullanan ve bu yönüyle öne çıkan gruplardan bazılarıdır. Çalışmanın uygulama alanına dâhil edilen Amon Amarth grubu ise İskandinav mitolojisini ve Viking anlatılarını (kültürünü) ürettikleri müziğin her alanına (şarkı sözü, albüm görselleri, sahne şovları ve dekorları) dâhil ettikleri ve müziği bu yönde işledikleri için önem kazanmaktadır.

3. KISA BİR DEĞERLENDİRME

İnsan, nefes almaya başladığı andan itibaren yaşadığı çevreye ve karşılaştığı şeylere karşı ussal edimini sürdürmektedir. Bireyin bu eylemi, şeyleri anlama ve anlamlandırma, daha sonra ise biriken bilgiyi aktarma gayesinin doğal bir sonucudur. Mitler, toplumların işte bu şeyleri anlama ve anlatma gayesinin sonucu ortaya çıkan anlatılardır. İnsanlar ilk olarak, bahsi geçen aidiyeti sağlamak ve yaşamlarında olup biteni anlamlandırmak için mitleri yaratmışlardır. Bu yönüyle mitler, ortaya çıktığı toplumun değerlerini (inanışını, felsefesini, yaşayış biçimini, öğüdünü, sanatını) olağanüstü eylem ve kişiler üzerinden açıklayan en eski anlatı türlerinden biridir. Ortaya çıktığı toplumun kültürüne sıkı sıkıya bağlı olan mitler, aynı zamanda o toplumun kültürünü zengin kılan işlevlere sahiptir. İlkel uygarlıklarda mitler, bir din olmamasına rağmen tıpkı bir din olgusu gibi bireye ve toplumlara inanç imkânı veren ve toplumsal düzeni sağlayan anlatılar olmuştur. Mitler, insan üretimi anlatılar olmalarına rağmen onu üreten toplumu pek çok açıdan niteleyen ve yönlendirebilen bir öze sahiptir. Çünkü mitler, var olan diğer anlatı türlerinden (masal, destan gibi) farklı olarak, onu yaratan toplum tarafından kutsal görülmekte ve böylece insan yaşamında daha etkin bir rol edinmektedir.

Mitlerin ortaya çıkışı ve sınıflandırılması konusunda pek çok görüş olsa da, bu görüşleri bir araya getirerek genel bir bilgi ortaya koymak mümkündür. Mitsel

efsanelerin kutsal kitaplardan türetildiğini belirten Kitabı Mukaddes Kuramı; mitolojide sözü edilen büyük kişilerin abartılı hikâyeleştirilmesiyle oluşturulduğunu savunan Tarihsel Kuram; bütün mitsel anlatıların simgesel ve alegorik anlatılar olarak yaratıldığını söyleyen Alegorik Kuram ve mitlerin elementlerin (hava, ateş, su) kişileştirilmesiyle ortaya çıktığını savunan Fiziksel Kuram, mitsel anlatıların ortaya çıkışı konusunda farklı bakış açıları sunmaktadır.

Mitlerin ortaya çıkışı konusundaki fikir çokluğu, mitlerin sınıflandırılması ve konularına göre gruplandırılması hususunda da etkilidir. Nitekim mitlerin konuları göz önüne alınarak “Evren ve Yaratılışa Dair Söylenceler”, “Tanrılara Dair Söylenceler” ve “Kahramanlara Dair Söylenceler” gibi sınıflandırılmalar yapılmış olsa da, aynı zamanda “Kozmogonik Mitler”, “İlk İnsanın Yaratılması Mitleri”, “Türeyiş Mitleri” ve “Takvim Mitleri” gibi genel kategori sınıflandırılması ve “Tanrılar Hakkında (Teogoni) Mitler”, “Köken (Etiolojik) Mitleri”, “Dünyanın Sonu (Eskatoloji) Hakkında Mitler”, “Totem Mitleri” ve “Kahramanlık Mitleri” gibi özel kategori sınıflandırılması da mevcuttur. Ancak literatürde yer alan mit sınıflandırılmaları incelendiğinde “Evrenin Yaratılışına (Kozmogonik)”, “Tanrıların Ortaya Çıkışına (Teogoni)” ve “İnsanların Yaratılışı İle Yaşayışına (Köken)” dair anlatıları barındıran mit başlıklarının ortaklığı gözlemlenmektedir. Mitlerin işlevlerine, ortaya çıkışlarına ve sınıflandırılmasına dair incelemeler çalışmada araştırılması amaçlanan İskandinav Mitolojisi’nin daha iyi kavranması açısından önem kazanmaktadır. Nitekim mitlerin yapısının ve özelliklerinin bilinmesi İskandinav Mitolojisi panteonuna, anlatılarına ve tarihçesine dair daha etkili bir inceleme yapılması bakımından önemlidir.

İskandinav Mitolojisi veya Norse (*Nors*) Mitolojisi, Germen ve İskandinav halklarının Hıristiyanlık dinini kabul etmelerinden önce sahip oldukları mit külliyatını ifade etmektedir. Tarihsel açıdan bakıldığında bu dönem Viking Çağı olarak nitelendirilen dönemi kapsamaktadır. İskandinav mitlerine dair günümüze dek ulaşan üç ana kaynak mevcuttur. Bunlar Nazım Edda (*Poetic Edda*), Nesir Edda (*Prose Edda*) ve Skald Şiirleri’dir. Viking kültürü ve bu kültür ile bağıntılı olan İskandinav mitolojisi üzerine yıllardır çalışmalar yapılırsa da, hâlâ bugün bile bahsi geçen halkın ve sahip oldukları mitlerin tamamı kesin bir kronolojiye bağlı tutularak derlenememektedir. Ancak yine de, yukarıda bahsi geçen kaynaklar sayesinde günümüzde İskandinav

mitolojisinin yapısını ve içeriğini incelemeye yetecek kadar bilgi birikimi mevcuttur. Kısaca özetlemek gerekirse, İskandinav panteonunda tanrılar ve tanrıçalar, Aesir (*Æsir*) ve Vanir olmak üzere iki topluluğa ayrılmaktadır. Odin, Thor, Loki, Freyja, Týr, Balder gibi tanrıların yer aldığı İskandinav mitolojisinde anlatı, genelde bahsi geçen karakterlerin çevresinde şekillenerek Ragnarök adı verilen bir kıyamet ile son bulmakta ve yeni bir yaşam müjdesiyle anlatı bitmektedir.

Mitolojinin, toplumların kültürel üretimleri üzerindeki etkilerini reddetmek, toplumu reddetmek demektir. Çünkü hem geçmişin hem de günümüzün toplumları incelendiğinde bu toplumların dilinde, gündelik yaşamında, edebiyatında, resim sanatında, heykel sanatında ve müziğinde mitolojinin izlerini bulmak mümkündür. Mitolojinin müzik ile olan bağıntısı ele alındığında öne çıkan ilk çalışma alanı ‘müzik’ kelimesinin etimolojisi ile olan ilişkisi sebebiyle Yunan mitolojisidir. Nitekim ‘müzik’ kelimesinin kökeni, Yunan mitolojisinde yer alan ve Musalar veya Müzler (Muses) olarak bilinen dokuz tanrıçaya dayanmaktadır. Diğer taraftan, Yunan mitolojisinde görüldüğü kadar çok olmasa da, diğer mitolojilerde de müziğin izlerine rastlamak mümkündür. Neticede bütün mitolojilerde müziğin ilişkilendirildiği bir tanrı veya tanrıça mevcuttur.

İskandinav mitolojisinin geçmişten bu yana, toplumlar üzerindeki etkisi devam etmektedir. Nitekim bugün bile İngilizce gün isimlerinin temelini İskandinav mitolojisinde yer alan tanrı isimlerine dayandığı gerçeği, Viking halkının ve mitlerinin, dönemin uluslarına olan etkisini kanıtlar niteliktedir. İskandinav mitolojisinin çağdaş dönemdeki etkisi gün isimleriyle sınırlı kalmamaktadır. İskandinav mitlerinin izlerini edebi ürünlerde (A.S. Byatt’ın Ragnarok: The End Of The Gods, 2013 romanı, Neil Gaiman’ın Odd And The Frost Giants, 2013 romanı, Marvel Comics tarafından yayımlanan Thor adlı çizgi roman serisi, Neil Gaiman’ın Sandman serisi), sinemada [Valhalla Rising (Andersen vd. ve Refn, 2009), Thor (Feige ve Branagh, 2011), Thor The Dark World (Feige ve Taylor, 2013), How To Train Your Dragon (Arnold ve DeBlois ve Sanders, 2010), How To Train Your Dragon 2 (Arnold ve DeBlois, 2014) ve Northmen - A Viking Saga (Bianco vd. ve Bah, 2014)] ve müzikte (Richard Wagner’in “Der Ring Des Nibelungen” operası öncülüğünde)

görmek mümkündür. Günümüzde İskandinav mitolojisinin müzik üzerindeki temsilinin en bariz olduğu tür ise metal müzik türüdür. Amon Amarth, Ensiferum, Turisas, Blind Guardian, Manowar, Hel, Heidevolk, Týr, Therion İskandinav mitolojisini ve Viking anlatılarını ürettikleri müziklerde kullanan ve bu yönüyle öne çıkan gruplardan birkaçıdır. Çalışmanın uygulama alanına dâhil edilen Amon Amarth grubu ise İskandinav mitolojisini ve Viking anlatılarını (kültürünü) ürettikleri müziğin her alanına (şarkı sözü, albüm görselleri, sahne şovları ve dekorları) dâhil ettikleri ve müziği bu yönde işledikleri için önem kazanmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

METAL MÜZİKTE İSKANDİNAV MİTOLOJİSİNE: AMON AMARTH GRUBUNA GÖSTERGEBİLİMSEL BİR YAKLAŞIM

1. GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME YÖNTEMİ

En basit bir söylemle, iletişime araç olan her türlü metni (yazı, görüntü, ses vb.) anlamlandırma sürecinden geçirmeye olanak veren göstergebilim, “belirti, işaret” olarak da bilinen ve kökeni Yunanca “semeion” kelimesine dayanan *göstergeyi* inceleyen bir bilim dalıdır. Kavram olarak ise gösterge, “kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu vb. olarak tanımlanır” (Rifat, 2009: s. 11).

Tarihsel açıdan bakıldığında göstergeler üzerine yapılan açıklamalar Eski Yunan dönemine dek uzanmaktadır. Eski Yunan’da gösterge, işaret anlamında kullanılan semeion kelimesi, ağırlıklı olarak tıp alanında kullanılmıştır. Bu dönem filozoflarından Eflatun, gerçekliği idealar bağlamında ele almaktadır. Eflatun’a göre “gösterge anlayışında, önce kavram, sonra ona göre biçimlenmiş olan ilk nesne gelir. Kavram, insanın dünya deneyimleriyle oluşturduğu bir birim değildir, önceden verilmiştir” (Erkman-Akerson, 2005: s. 53). Diğer bir filozof olan Aristoteles’e göre ise gösterge daha gerçekçi bir anlayışın ürünüdür. Ona göre yazılı metinler, ağırdan çıkan seslerin simgeleri ve aynı zamanda da göstergeleridir. Sesler de zihindeki izlenimlerin göstergesini, simgesini temsil etmektedir. Zihindeki imgeler ise gerçeğin yansılardır ve gerçek de herkes için aynıdır. Orta Çağ ve Rönesans dönemlerine bakıldığında ise gösterge kavramı kapsamında İngiliz filozof John Locke ve Giambattista Vico isimleri öne çıkmaktadır. John Locke, *Essays Concerning Human Understanding (İnsanın Anlama Yetisi Hakkında Bir Deneme)* adlı eserinde, göstergeyi “fikirler” ve “sözcükler” olarak ikiye ayırarak göstergeleri bilginin vazgeçilmez unsurları olarak görmektedir. İtalyan filozof Giambattista Vico ise göstergebilimi edebiyat, mitoloji ve toplumsal kurumlar bağlamında değerlendirerek kültürel dizgelerin göstergesel niteliklerini incelemiştir. Bu bağlamda Vico’ya göre geçmişte var olan toplumlar, bahsi geçen kültürel dizgeler aracılığıyla anlaşılabilir (Erkman-Akerson, 2005: ss. 51-57).

Görüldüğü üzere göstergebilimin tarihsel çizgisine bakıldığında bu alanın geçmişi Eski Yunan dönemine dek uzansa da, günümüzdeki göstergebilimsel çözümlemenin temeli İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ve Amerikalı felsefeci Charles Saunders Peirce’ün çalışmalarına dayanmaktadır.

Saussure, dilbilimci olması yönüyle gösterge üzerine yaptığı araştırmaları da bu disiplin üzerinden yorumlamıştır: “Dil kavramlar belirten bir göstergeler dizgesidir; bu özelliğiyle de yazıyla, sağır-dilsiz alfabetiyle, simgesel törenlerle, incelik belirten davranış biçimleriyle, askerlerin kullandığı işaretlerle vb. karşılaştırılabilir. Yalnız, dil, bu dizgelerin en önemlisidir” (Rifat, 2005: s. 235). Bu düşüncesinden hareketle Saussure, iki boyuttan oluşan bir gösterge modeli öne sürmüştür. Saussure’ün bu modeline göre gösterge “gösteren” ve “gösterilen” bileşenlerinden oluşmaktadır. “Gösteren, göstergenin algıladığımız imgesidir – kâğıt üzerindeki işaretlerdir, havadaki seslerdir. Gösterilen, göstergenin göndermede bulunduğu zihinsel kavramdır. Bu zihinsel kavram, aynı dili paylaşan aynı kültürün üyelerinin tümü için ortaktır” (Fiske, 2003: s. 67). Daha açıklayıcı olmak için Saussure’ün gösterge modeli üzerine verilen klasik bir örneği yinelemek gerekirse; ağızdan çıkan AĞAÇ sözcüğünün ses dizgesi göstereni, AĞAÇ sözcüğünün bireyin zihninde uyandırdığı imge ise gösterilene ifade etmektedir. Bu iki öge ise göstergenin bileşenleridir. Saussure’e göre göstergenin iki bileşeni olarak gösteren ve gösterilen arasında nedensiz ve rastlantısal bir bağ mevcuttur. Atabek (2007) Saussure’ün bu yaklaşımını şöyle açıklamaktadır: “Gösterilen gösterene saymaca ya da uzlaşmalı bir biçimde bağlandığı için, dilsel gösterge nedensizdir. Bir şeyi göstermek için değişik toplumlarda değişik sözcükler kullanılmakla birlikte, tüm toplumların ortak bir kültürü olduğu görüşünden hareketle gösterge kavramını bu ortaklıkları araştırmak üzere kullanmıştır” (Atabek, 2007: s. 69). Diğer bir deyişle göstergeler, kültürel kodlar arasındaki ilişkiye göre anlam kazanmaktadır.

Atabek’in (2007) deyimiyle Peirce “göstergebilim ve mantık arasında bir ilişki kurarak, ele aldığı tüm konuları göstergebilim olgusu olarak görüp, matematiksel kesinliğe yaklaşan bir gösterge kuramı tasarlamıştır” (Atabek, 2007: s. 70). Peirce, yapılarına ve kapsamına göre sınıflandırdığı *göstergeyi* şöyle açıklamaktadır:

Bir **gösterge** [İng. *sign*] ya da **representamen**, bir kişi için, herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir bakımdan ya da herhangi bir sıfatla tutan şeydir. Birine yöneliktir, bir başka deyişle, bir kişinin zihninde eşdeğerli bir gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yarattığı bu göstergeyi, ben, birinci göstergenin **yorumlayanı** [İng. *interpretant*] diye adlandırıyorum. Bu gösterge, bir şeyin yerini tutar: **nesnesinin** [İng. *object*] yerini (Rifat, 2005: s. 232).

Bu çıkarımdan hareketle Peirce göstergebilimi üç bölüme ayırmaktadır: salt dilbilgisi, mantık ve salt sözbilim (retorik). Peirce'e göre salt dilbilgisinin amacı "her bilimsel zekânın kullandığı representamen'in (göstergenin), bir anlam kazanması için gerçeğe uygun (doğru) olması gereken yanını ortaya çıkarmaktır"; Mantık ise "bilimsel zekâyâ ilişkin representamen'lerin (göstergelerin) herhangi bir nesne açısından geçerli olmaları, yani gerçeğe uygun (doğru) olmaları için gereken hemen hemen zorunlu doğruluk durumunun bilimidir; Salt sözbilimin amacı ise "her bilimsel zekâda, bir göstergenin bir başkasını doğurmasını ve özellikle de bir düşüncenin bir başka düşüncüyü üretmesini sağlayan kuralları ortaya çıkarmaktır" (Rifat, 2005: s. 233).

Diğer taraftan Peirce göstergeleri sınıflandırırken başka bir üçlü ayırında bulunmuştur. Bu sınıflandırmaya göre ise gösterge görüntüsel gösterge (ikon), belirti (index) ve simge (symbol) olarak ayrılmaktadır. Görüntüsel gösterge, belirttiği şeyi doğrudan temsil eden göstergedir (Günay, 2012: s. 16). Örneğin fotoğraf, bir görüntüsel gösterge örneğidir. Belirti ise, Rifat'a göre (2009) iki öge arasındaki ilişkinin çağrışıma dayandığı bir göstergeyi ifade etmektedir. Buna en bariz örnek ise dumandır, çünkü duman ateşi çağrıştırmaktadır ve bu da bir belirtisel gösterge örneğidir. Simge ise "insanlar arasındaki uzlaşmaya dayanan", diğer bir deyişle insanlar tarafından kabul görmüş anlamları temsil eden göstergelerdir. Doğal dillerde yer alan sözcükler, barış simgesi olan beyaz güvercin birer simge örneğidir. (Rifat, 2009: s. 31-32).

Görüldüğü üzere Saussure ve Peirce, göstergenin kapsamalarını ve ögelerini kendi çalışma alanları çerçevesinde ele alarak göstergebilimsel çalışmaların önünü

açmışlardır. Böylece Saussure ve Peirce'ün ardından gelen araştırmacılar, kendi çalışmalarına uygun düşen yönleriyle bu iki araştırmacının çalışmalarından faydalanarak göstergebilim evreninin çeşitlenmesini sağlamışlardır. Örneğin A.B.D.'de Peirce'ün çalışmalarından etkilenen Charles W. Morris salt göstergebilim, betimleyici göstergebilim ve uygulamalı göstergebilim ayrımıyla bu alana katkı sağlamaktadır. Diğer taraftan bazı kuramcılar ise dilbilimi de çalışma alanına dâhil ederek göstergebilime katkıda bulunmuşlardır. Rifat'a göre (2009) Jakobson, hem Avrupa'da hem de A.B.D.'de dilbilim, göstergebilim ve yazınbilim alanında büyük çalışmalar yapmakla birlikte Saussure'ün görüşlerinden esinlenen Prag Dilbilim Okulu'nun da kurulmasına katkıda bulunmuştur (Rifat, 2009: s. 35). Prag Dilbilim Okulu'ndan olan Jan Mukarovsky, sanat yapıtlarında var olan göstergelerin iki yanlı (yapar gösterge ve sanat göstergesi) olduğunu söylemektedir. Ayrıca Mukarovsky, göstergebilimin dilbilim ile sınırlandırılmaması ve ilişkisi olan bütün tinsel bilimlerde uygulanması gerektiğini savunmaktadır (Günay, 2012: s. 17).

Dilbilim ve göstergebilim alanında çalışmaların yapıldığı diğer bir grup ise Kopenhag Dilbilim Okulu etrafında toplanmıştır. Danimarkalı Louis Hjelmslev, Kopenhag Dilbilim Okulu'nun kurucularındandır. Hjelmslev, aynı zamanda Saussure'ün göstergebilim çalışmalarına dayanarak dil ve gösterge üzerine çıkarımlarda bulunmuştur. Hjelmslev'in göstergebilim alanındaki çalışması, Saussure'ün ortaya attığı “gösteren-gösterilen” bileşeni ile “biçim-töz” karşıtlığını yeniden düzenleyerek ses düzlemini anlatım, anlam düzenini de içerik olarak adlandırmasıdır. Aynı zamanda Hjelmslev göstergelerdeki anlamın yorumlanması sürecinde “düzanlam” ve “yananlam” kavramlarını incelemesiyle de önem kazanmaktadır (Rifat, 2009: s. 38).

Göstergebilim alanına katkı sağlayan diğer göstergebilimcilerden biri de 1970'li yıllarda A.B.D.'deki çalışmalarıyla dikkat çeken Thomas Sebeok olmuştur. Sebeok'un göstergebilim alanındaki önemi, göstergeyi daha önce yapıldığı üzere insana ve insan yaşamına ait bir kavram olmaktan çıkarıp, göstergeyi bütün canlılar dünyası ile ilişkilendirmiş olmasıdır (Rifat, 2009: s. 42). A.B.D.'de göstergebilim açısından öne çıkan Jacques Derrida ise yazıbilim ve yapıbozma üzerine araştırmalar yaparak yapıbozucu eleştiriyi geliştirmiştir. Göstergebilimin İtalya'daki gelişimine

bakıldığında ise göze çarpan ilk isim Umberto Eco'dur. Eco, Saussure, Peirce ve Jakobson'ın gösterge yaklaşımlarını ele alarak "alımlama göstergebilimi" adını verdiği bir metin yorumlama yaklaşımı ortaya atmıştır (Atabek, 2007: s. 74).

Fransa'da Luis J. Prieto, J. Kristeva, T. Torodoc G. Gemette gibi göstergebilimciler bildirişim göstergebilimi ve anlamlama göstergebilimi üzerine çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Aynı zamanda L. Goldmann, R. Ricoeur, C. Metz gibi Fransız araştırmacılar da farklı anlatı türlerini göstergebilim çerçevesinde irdeleyerek bu alana katkı sağlamışlardır (Rifat, 2005: s. 7-8). Göstergebilimin Fransa'da sürdürülen çalışmalarında önem kazanan diğer bir gelişme de, "yazınsal eleştiri, söylem çözümlemesi, metin dilbilimi, sözbilim (retorik), yorumbilim, edimbilim (pragmatik), dil feseresi vb." çalışma alanlarını kapsayan Paris Göstergebilim Okulu'nun kurulmasıdır. "A. J. Greimas'ın 1960'lı yıllardan başlayarak kurduğu göstergebilimin temeli bir yanıyla simgesel mantığa, matematiğe, L. Hjemslev'in dilbilim ve göstergebilim kuramına, bir yanıyla da budunbilime (etnoloji) dayanır". Greimas'a göre göstergebilim kavram ve biçim açısından bir üstdil oluşturması açısından önem kazanmaktadır. Bu yönüyle göstergebilim kuramı "betimsel düzey", "yöntembilimsel düzey" ve "bilimkuramsal düzey" olarak birbirini tanımlayan üç ayrı düzeyi içermektedir. (Rifat, 2009: s. 55-57).

Fransa'daki göstergebilim çalışmalarıyla modern göstergebilimi etkileyen ve bu alana katkı sağlayan diğer bir isim ise Roland Barthes'tır. Atabek'e göre (2007) Saussure, dilbilimi göstergebilimin bir alt dalı olarak görürken; Barthes ise göstergebilimi dilbilimin bir alt dalı olarak görmektedir (Atabek, 2007: s. 72). Bu tutumdan hareketle Barthes, dört tane ilke belirleyerek bunu göstergebilimle ilişkilendirmektedir. Barthes'a göre göstergebilimin ilkeleri: "Dil ve Söz", "Gösteren ve Gösterilen", "Dizim ve Sistem" ve "Düzanlam ve Yananlam"dır (Barthes, 1979: s. 23). Daha önce Hjemslev'in incelediği "düzanlam-yananlam" ikilisini ele alan Barthes'a göre "göstergeler düz anlamların yanında ayrı anlamları olan yan anlamlara da göndermede bulunmaktadır. Gösterge dizgeleri, kültürel değerlerle ya da ideolojiyle eklemlenir. Bunlar daha zengin anlam yapıları üretir. Yan anlamın önemi toplumsal göstergebilimin temelini oluşturmaktadır" (Atabek, 2007: s. 72). Burada açıklaması yapılan düzanlam, göstergenin açık ve ilk anlamını ifade etmektedir.

Yananlam ise, “göstergenin, kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi betimlemektedir” (Fiske, 2003: s. 116). Diğer bir deyişle yananlam, onu yorumlayanın kişisel birikimiyle ilişkilidir.

Barthes, yananlam ve düzanlam arasındaki farklılığın en azından fotoğrafçılıkta belirgin olduğunu ileri sürer. Düzanlam, fotoğraf makinesinin doğrultulduğu nesnenin film üzerinde mekanik bir yeniden üretimidir. Yananlam ise bu sürecin insani boyutudur: çerçeve içine neyin dâhil edileceğinin, odağın, ışığın, kamera açısının, filmin kalitesinin ve benzerlerinin seçimidir. Düzanlam *neyin* fotoğraflandığıdır, yananlam ise *nasıl* fotoğraflandığıdır (Fiske, 2003: s. 116-117).

Sonuç olarak göstergebilim, tarihi Eski Yunan dönemine dek uzanan ancak bir bilim dalı olarak kabul edilmesi 20. Yüzyılı bulan ve Amerikalı felsefeci C. S. Peirce ile İsviçreli dilbilimci F. De Saussure’ün öncülüğünde gelişen bir çalışma alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Peirce ve Saussure’ün temelini attığı bu alan, farklı kuramcılar tarafından yıllar boyunca pek çok disiplinin evrenine dâhil edilerek geliştirilmiştir.

1.1. Araştırmanın Yöntemi

Günümüzde göstergebilim yukarıda bahsi geçen birikimler sayesinde, her türden metni (görsel veya işitsel) okumaya ve yorumlamaya olanak sağlayan belirli yöntemler sunmaktadır. Göstergebilimin sunduğu okuma ve anlamlandırma yöntemleri, çalışmanın uygulama bölümünde ele alınacak olan görsel malzemelerin çözümlenmesine de olanak sağlamaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi göstergebilimi “iletişimi sağlayan her türlü anlamsal kod sisteminin anahtarı” olarak tanımlamak mümkündür. Fiske (2003) ise kodu “bir kültür ya da altkültürün üyelerinin paylaştığı anlam sistemi” olarak tanımlamaktadır (Fiske, 2003: s. 37). Böylece göstergebilim, kodları çözümlenmekte, göstergeleri, gösterenleri ve gösterilenleri ortaya koyarak anlamsal yapıyı kurmaktadır.

Çalışmanın uygulama alanında ele alınacak metinler, Amon Amarth grubunun şu ana dek piyasaya sürmüş olduğu dokuz adet albümün kapak resimlerinden oluşmaktadır. Çalışmada ele alınan metin albümlerin kapak resimleri olduğu için uygulama alanında görsel göstergebilimsel çözümlemesi yapılmaktadır. Çözümlemede öncelikle, albüm resimlerinde yer alan göstergeleri tespit etmek ve bunları yorumlayabilmek amacıyla “gösterge çözümlemesi” yapılmaktadır. Bu bağlamda öncelikle albüm resminin görüntüsel anlatımı, yani tanımı yapılmaktadır. Bu tanım, resimde yer alan görüntülerin betimlenmesi ve her nesnenin, yazının konumlarının belirlenmesiyle yapılmaktadır. Resmin görüntüsel anlatımı, göstergeleri tespit etmek açısından önemlidir. Nitekim görüntüsel anlatım ile tespit edilen göstergeler “Birinci Dereceden Gösterge”, “İkinci Dereceden Gösterge” ve “Renk Kodu” boyutları kapsamında incelenmektedir.

Birinci Dereceden Gösterge kategorisi altında yapılan inceleme ile albüm resminde göze ilk çarpan imgeler belirlenerek bu imgelerin yarattığı kompozisyon izah edilmektedir. İkinci Dereceden Gösterge kategorisinde ise çerçevenin geri kalanında yer alan görüntülerin izahı yapılmaktadır. Renk Kodu başlığı ise, resimde hâkim olan renk boyutunun incelendiği ve renklerin temsil ettikleri anlamın ortaya çıkarıldığı kategoridir. Göstergelerin bahsi geçen boyutlar kapsamında incelenmesi, göstergelerin resmin geneli içindeki konumunu ortaya koymak ve bu konum içindeki anlamını, aynı zamanda temsil ettiği nesne, olgu ve biçimleri incelemek açısından önem kazanmaktadır. Daha sonra albüm resimleri -daha önce açıklandığı üzere- L. Hjemslev’in ve R. Barthes’in üzerinde durduğu Düzanlam – Yananlam kapsamında çözümlenmektedir. Çözümlemenin Düzanlam – Yananlam boyutunda, albüm resimlerinde öne çıkan göstergeler (gösteren ve gösterilen) “Düzanlamın Gösteren ve Gösterilen Ögeleri” ile “Yananlamın Gösteren ve Gösterilen Ögeleri” bağlamında tablolştırılmaktadır. Bilindiği üzere düz anlam, gösterenin açık, ilk anlamını ifade etmektedir. Bu bağlamda çözümlemenin düzanlam boyutunda resimde yer alan görüntünün neliği tespit edilmektedir. Yananlam boyutu ise düzanlam boyutunda tespit edilen imgelerin gizli anlamlarının ortaya çıkarıldığı ve yorumlandığı kısımdır. Çözümlemede tablolarda tespit edilen düzanlam ve yananlam gösterenleri incelenerek, albüm resimlerinde yer alan İskandinav mitolojisi ve Viking imgeleri ortaya çıkarılmıştır. Aynı zamanda açıklanan göstergebilimsel çözümlmeye ek olarak,

Amon Amarth grubunun kimliği, faaliyetleri ve mitoloji ile olan bağıntısının incelendiği bir sonraki başlıkta grubun sahip olduğu albüm başlıkları, şarkı sözleri ve sahne şovları incelenerek yapılacak olan göstergebilimsel çözümlemenin desteklenmesi amaçlanmaktadır.

2. METAL MÜZİK GRUBU OLARAK AMON AMARTH: GRUBUN KİMLİĞİ, FAALİYETLERİ VE MİTOLOJİ İLE OLAN BAĞINTISI ÜZERİNE

Amon Amarth, 1992 yılında Stockholm, Tumba’da kurulmuş İsveçli bir metal müzik grubudur. Amon Amarth adını, J.R.R. Tolkien’in başyapıtı Olan The Lord Of The Rings (Yüzüklerin Efendisi) kitaplarındaki “Kıyamet Dağı”¹⁷ diye adlandırılan yerden almaktadır (Fridh, 2012: s. 29). Daha önce de belirtildiği gibi, sosyal medyada ve hayranları tarafından “Viking metal” alt türünün temsilcisi olarak görülse de, Amon Amarth resmi sitelerinde bu etiketi reddederek kendilerini “Swedish Death Metal” grubu olarak görmektedirler. Grubun üyelerini, vokalist Johan Hegg bas gitarist Ted Lundström, gitarist Johan Söderberg, ikinci gitarist Olavi Mikkonen ve bateris Fredrik Andersson oluşturmaktadır (<http://amonamarth.com/about/>, 30.04.2015). Grup Amon Amarth adıyla ilk albümlerini 1998 yılında çıkarmıştır. Grubun şu ana dek yayınladığı albümler ise sırasıyla şöyledir (<http://amonamarth.com/discography/>, 30.04.2015):

1. Once Sent From The Golden Hall (1998) (*Altın Salondan Gönderilen*)
2. The Avenger (1999) (*İntikamcı*)
3. The Crusher (2001) (*Ezici*)
4. Versus The World (2002) (*Dünya’ya Karşı*)
5. Fate Of Norns (2004) (*Nornların Kaderi*)

¹⁷ “Amon Amarth” kalıbı J.R.R. Tolkien’in Yüzüklerin Efendisi isimli roman serisinde yarattığı Orta Dünya’da yer alan bir dağı ifade etmektedir. Amon Amarth, kelime olarak Tolkien’in fantastik türde yazdığı romanlarındaki elf ırkı için yarattığı Elfçe dilinde üretilmiş bir kelime grubudur. Elfçeden yapılan direkt bir çeviriyle Amon Amarth “Kıyamet Dağı, Hüküm Dağı” gibi bir anlama gelmektedir. Bahsi geçen yer adının içeriği ve Tolkien’in edebi eseri içindeki konumu için bkz: (Tolkien, 2010: Yüzüklerin Efendisi Tek Cilt)

6. With Oden On Our Side (2006) (*Odin Bizim Yanımızdayken*)
7. Twilight Of The Thunder God (2008) (*Şimşek Tanrısının Alacakaranlığı*)
8. Surtur Rising (2012) (*Surtur Yükseliyor*)
9. Deceiver Of The Gods (2013) (*Tanrıların Düzenbazı*)

Albümlerin isimlerinden de gözlemlenebileceği gibi, grubun odak noktasını İskandinav mitolojisi oluşturmaktadır. Nitekim Fate Of Norns başlığı, mitolojide yer alan **Nornları**, yani kader perilerini ifade etmektedir. With Oden On Our Side başlığı ise tanrı **Odin**'e yapılan bir göndermedir. Twilight Of The Thunder God başlığı “şimşek tanrısı (Thunder God)” ifadesinin kullanılması sebebiyle tanrı **Thor**'u çağrıştırmaktadır. Surtur Rising başlığı, mitolojide yer alan ateş devi **Surtur**'ü ifade etmektedir. Deceiver Of Gods başlığı ise mitolojide düzenbaz, hilekâr (Deceiver) gibi sıfatlarla nitelendirilen **Loki**'yi çağrıştırmaktadır.

Helden'in de belirttiği gibi (2010) “Şarkı sözlerinin içeriği göz önüne alındığında, İskandinav mitolojisine dair imalar Viking Metal grupları tarafından sıkça kullanılmaktadır” (Helden, 2010: s. 259). Amon Amarth'ın albümlerinde yer alan şarkılar ise bu çıkarımı kanıtlar niteliktedir. Nitekim grubun albümleri incelendiğinde, dokuz albümün tamamında Viking ve İskandinav mitolojisi motifleri içeren şarkıların olduğu gözlemlenmektedir. Bahsi geçen imalar İskandinav mitolojisinde yer alan **Odin, Thor, Loki, Balder, Frej, Mimir, Hel** gibi tanrıları, **Surtur, Jörmungandr** (*Midgard Yılanı, Midgard Serpent*), **Fenrir** gibi farklı ırklardan olan canlıları, aynı zamanda **Yggdrasil** (*Dünya Ağacı*), **Midgard, Nifelheim, Muspelheim, Hel** gibi yer isimlerini ve mitolojide yer alan anlatıları kapsamaktadır.

Bu anlatılarda kullanılan imgeler var olan mitolojik anlatının değiştirilmiş bir biçimi olabileceği gibi, anlatının belirli noktalarının birebir alınmasıyla da yapılmaktadır. Bunun yanında Amon Amarth şarkılarında, İskandinav mitolojisinde yer alan tanrı isimlerine de bolca rastlanmaktadır. Örneğin grubun “With Oden On Our Side (*Odin Bizim Yanımızdayken*), Twilight Of The Thunder God (*Şimşek Tanrısının*

Alacakaranlığı), *As Loke Falls (Loke Düşerken)*, *Destroyer Of The Universe (Evrenin Yok Edicisi)*, *Father Of The Wolf (Kurdun Babası)*, *War Of The Gods (Tanrıların Savaşı)*” gibi şarkıları, şarkı başlıkları ve sözleri itibariyle İskandinav mitolojisi tanrılarını konu alan şarkılardır.¹⁸ Daha önce de belirtildiği üzere *With Oden On Our Side* başlığı adı geçmesi sebebiyle tanrı **Odin’i** ve *Twilight Of The Thunder God* başlığı “şimşek tanrısı” göndermesiyle tanrı **Thor’u** ifade etmektedir. *As Loke Falls* başlığı ise **Loki’nin** adını içerdiği için bu tanrıyı çağrıştırmaktadır. *Destroyer Of The Universe*, İskandinav mitolojisinde yer alan kıyamet anlatısında evreni alevlere boğarak evreni yok eden alev devi **Surtur’ü** ifade etmektedir. *Father Of The Wolf* başlığı, mitoloji anlatısında yer alan **Kurt Fenrir’in** babası olan **Loki’yi** çağrıştırmaktadır. Görüldüğü üzere şarkı isimlerinde İskandinav mitolojisine dair bariz göndermeler mevcuttur. Aynı şekilde şarkı sözlerinde de bu göndermeleri gözlemlemek mümkündür. Örneğin “*Twilight Of The Thunder God*” parçasında mitolojide önemli bir yeri olan **Thor’un** yılan **Jörmungandr (Midgard Yılanı)** ile **Ragnarök**’teki karşılaşması anlatılmaktadır:

Thor, Odin’s son, protector of mankind,
(Thor, Odin’in oğlu, insanlığın koruyucusu)
Ride to meet your fate, your destiny awaits.
(Kaderini karşılamak için sür, kaderin bekliyor)
Thor, Hlôdyn’s son, protector of mankind,
(Thor, Hlôdyn’in oğlu, insanlığın koruyucusu)
Ride to meet your fate, Ragnarök awaits!
(Kaderini karşılamak için sür, Ragnarök bekliyor!)

“*War Of Gods*” şarkısı, adından da anlaşılacağı üzere İskandinav panteonunda yer alan tanrıların savaşını anlatmaktadır. Bu anlatı, mitolojide daha önce incelendiği üzere, iki tanrı grubu olan **Aesir** ve **Vanir’in** savaşını konu edinmektedir. Aşağıda yer

¹⁸ *With Oden On Our Side*, grubun 2005 tarihli aynı isimli albümünde; *Twilight Of The Thunder God*; 2008 tarihli aynı isimli albümünde; *Destroyer Of The Universe*, *War Of The Gods* 2011 tarihli *Surtur Rising* adlı albümünde; *As Loke Falls* ve *Father Of The Wolf* ise 2013 tarihli *Deceiver Of The Gods* albümünde yer almaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz: (<http://amonamarth.com/discography/> , 30.04.2015).

alan sözlerde, **Aesir** ve **Vanir** savaşı sonrasında **Vanir**'e esir olarak gönderilen **Mimir**'in başının kesilerek **Odin**'e gönderilmesi anlatılmaktadır.¹⁹

The Vanir failed to see Hænir was a fool
(Vanir Hænir'in budalalığını göremedi)
Without Mimir at his side Hænir could not rule
(Yanında Mimir olmadan Hænir yönetemezdi)
In a field of violent rage Mimir's blood was shed
(Şiddetli bir hiddet içinde Mimir'in kanı döküldü)
And to Odin's court they sent Mimir's severed head
(Ve Mimir'in kesik başını Odin'in huzuruna gönderdiler)

Grubun son albümünde yer alan Deceiver Of The Gods ve Father Of The Wolf parçaları incelendiğinde de, İskandinav mitolojisine dair bariz örneklerin bu şarkılarda tespit edilebileceği gözlemlenmektedir. Örneğin, Deceiver Of The Gods şarkısı, adından da anlaşılabilir gibi “düzenbaz, hilekâr” olarak nitelendirilen tanrı **Loki**'yi konu almaktadır. Daha önceki bölümlerde açıklandığı üzere mitolojide Tanrı **Loki**, kötülüğü, aldatmayı ve düzenbazlığı temsil eden ve gerçekte soyu **Asgard**'a değil, dev ırkına dayanan bir tanrıdır. Nitekim “Deceiver Of The Gods” parçasında yer alan sözler, **Loki**'nin mitolojideki konumuna göndermelerde bulunmaktadır:

Asgård's always been my home
(Asgård daima benim yuvam oldu)
But I'm of different blood
(Lâkin ben başka kan soyundanım)
I will overthrow their throne
(Onların tahtlarını yıkacağım)
Deceiver of the gods!
(Tanrıların düzenbazı!)

¹⁹ Şarkıda konu edinilen Aesir ve Vanir savaşı ile savaş sonrası olaylara dair ayrıntılı bilgi için bkz: (Page, 2009: ss. 47-49).

Görüldüğü üzere, Amon Amarth'ın şarkı başlıkları gibi şarkı sözlerinin içeriği de İskandinav mitolojisinde yer alan farklı anlatılara ve tanrılara göndermelerde bulunmaktadır. İskandinav mitolojisi okunduğunda bu göndermeler birebir tespit edilebilmekte ve bariz bir şekilde şarkı ile mitoloji arasında bir ilişki kurulabilmektedir. Grubun diğer odak noktalarından biri olan Vikingler konusunda ise Amon Amarth'ın tarihsel bir tutum yerine popüler imaj ile şekillenen bir biçimi benimsedikleri gözlemlenmektedir. Florian Heesch (2010), "Metal For Nordic Men: Amon Amarth Representations Of Vikings" adlı makalesinde Amon Amarth'ın Vikinglerin popüler sunumundaki tercihinin, daha çok kültürel bellek ile paylaşılan imaja dayalı olduğunu belirtmektedir. Yazara göre Amon Amarth Vikingleri tarih sahnesinde var oldukları gibi birebir yansıtmamaktadır. Zira Vikingler macera arayışında olan kahraman savaşçılar oldukları gibi, aynı zamanda tüccarlık yapan ve çıkarları için yurtlarını terk eden bir millettir (Heesch, 2010: s. 70-74). Öte yandan Amon Amarth, şarkılarında Vikingleri yalnızca savaşçı, kahraman ve mücadeleci yönlerini ele almaktadır. Heesch'e göre (2010) Amon Amarth'ın bu tutumu, grubun tarihsel süreç içindeki Viking temsilinin yanlışlığına dair bir eleştiriyi getirmemekle birlikte önemli olan, grubun bu imajların hangi kısımlarını aldıkları ve Viking imajını hangi cinsiyet yapısı içinde ilişkilendirdikleridir. Örneğin Vikingler, Viking baskınları olduğu dönemde yaşayan Hristiyan tarihçiler tarafından "acımasız, vahşi savaşçılar" olarak resmedilmiştir (Heesch, 2010: s. 74). Bu açıklama göz önünde tutularak Amon Amarth şarkılarındaki Viking temsili incelendiğinde ise bahsi geçen "acımasızlık" duygusuna dair motifler bulmak mümkündür. Örneğin grubun "Versus The World – 2002" albümünde yer alan "Where Silent Gods Stand Guard" şarkısında geçen şu sözler bu çıkarıma kanıt oluşturmaktadır:

Ten men are dead by my feet,
(Ayağımın dibinde on ölü adam)
I smell their streaming blood
(Akan kanlarının kokusunu alıyorum)
And I smile, 'cause it makes me...
(Ve gülüyorum, çünkü...)
...makes me feel so good.
(...bu kendimi çok iyi hissettiriyor.)

Görüldüğü üzere, şarkıda resmedilen Viking imajı Hristiyan tarihçilerinin betimlemelerine uygunluk göstermektedir. Buna benzer diğer bir örnek de grubun “Deceiver Of The Gods – 2013” albümündeki “We Shall Destroy” adlı şarkısında yer almaktadır:

Charge with force, break their ranks

(Şiddetle yüklenin, saflarını kırın)

No remorse, crush their flags

(Vicdan azabı yok, bayraklarını ezin)

Pulverise the human Wall

(İnsandan duvarı tamamen yok edin)

We shall destroy!

(Yok etmeliyiz!)

Diğer taraftan Amon Amarth’ın, Vikinglerin gururlu, ölümden korkmayan, kahramanca duyguları olan, şana önem veren ve ölenleri unutmayan yönlerinin öne çıktığı; bunun yanında Vikinglerin tanrılara yakarışlarını, acıklı öykülerini konu alan şarkıları da mevcuttur. Örneğin grubun “With Oden On Our Side – 2006” albümünde yer alan “Runes To My Memory” şarkısında savaşta ölmek üzere olan bir Viking savaşçı anlatısı yer almaktadır:

Here I lie, on wet sand

(Burada, ıslak kumda yatıyorum)

I will not make it home

(Burayı yuvam yapmayacağım)

I clench my sword in my hand

(Kılıcımı elimle kavrarken)

Say farewell to those I love.

(Sevdiklerime elveda deyin.)

Yine aynı albümde yer alan “Cry Of The Blackbirds” adlı şarkı da, Amon Amarth’ın Vikinglerin ölümden korkmayışlarını ve cesaretlerini öne çıkarmaktadır.

Aynı zamanda bu şarkı, İskandinav mitolojisindeki tanrı **Odin**'e de göndermede bulunmaktadır:

Charge your horses across the fields,
(Atlarınızı meydanların ötesine hazırlayın)
Together we ride into destiny
(Birlikte kadere sürelim)
Have no fear of death, when it's your time
(Sıra sana geldiğinde ölümden korkma)
Odin will bring us home, when we die!
(Öldüğümüzde Odin bizi eve götürecektir!)

Yukarıda incelenen örnekler kapsamında, Amon Amarth grubunun, müziklerinde kurdukları Viking motifinde, Vikinglerin savaşçı, acımasız, vahşi yönleriyle birlikte; savaşta ve gündelik yaşamda karşılaştıkları zorluklardan, üstesinden geldikleri problemlerden, kazandıkları ganimetlerden ve yapılan kutlamalardan ortaya çıkan anlatılardan beslendiğini söylemek mümkündür.

Amon Amarth'ın müzik üretiminde Viking ve İskandinav mitolojisine dair motiflere yer verdiği diğer bir alan ise görsel sunum alanıdır. Bu bağlamda grup üyelerinin tamamı uzun saçlıdır. Bilindiği üzere uzun saç, metal müzik kültürünün belirgin bir parçasıdır. Aynı zamanda erkeklerde uzun saç hem popüler hem de tarihsel sunum açısından bakıldığında güçlü, savaşçı bir kimliği temsil etmektedir. Buna ek olarak, bahsi geçen temsili Viking savaşçılarıyla da ilişkilendirmek mümkündür. Grubun vokalisti olan Johan Hegg, diğer üyelerden farklı olarak uzun sakala sahiptir. Uzun sakalın da, tıpkı uzun saç gibi güç ve savaşçı simgesini desteklediği düşünülmektedir. Hegg, konserde her zaman siyah renkli, kemerli bir kot pantolonun üzerine aynı renkte bir tunik giymektedir. Bilindiği üzere siyah renkli giyim metal müziği benimseyen kitleler tarafından kullanılmaktadır. Aynı zamanda siyah renkli kıyafetler metal müzik kültürünün biçimsel bağlamda karakteristiklerinden birini oluşturmaktadır. Hegg, giysiye ek olarak, kemerinin yanında bir adet içki boynuzu taşımaktadır (Fridh, 2012: s. 30). İçki boynuzu ise Viking imajını destekleyen ve bu imajı pekiştiren bir görünüme sahiptir. Grubun benimsediği bu giyim tarzı ise

Heesch'in belirttiği (2010) Viking ve İskandinav mitolojisi temalarını destekler niteliktedir.

Amon Amarth'ın görselliği kullandığı alanlardan diğeri ise sahne tasarımlarıdır. Grup, konserlerinde İskandinav mitolojisi ve Viking kültürünü çağrıştıracak dekor ve sunumlar kullanmaktadır. İskandinav mitolojisine dair motiflerin ve Eski İskandinav dilindeki yazıların (*rün*) işlendiği sütunlar, bayraklar, **Thor**'un çekici bu dekorlardan birkaçıdır. Aynı zamanda grup, neredeyse bütün konserlerinde alev kullanmaktadır. Grubun bu tür kullanımlarına örnek olarak, her yıl Almanya'da gerçekleştirilen Summer Breeze Open Air isimli heavy metal festivalinin 2013 senesindeki konserini göstermek mümkündür (<https://www.youtube.com/watch?v=lGEoJLIuow>, 11.05.2015). Ayrıca grup, bazı büyük şovlarında rünlerle işlenmiş Viking gemileri ve şarkının icrası sırasında sahnede Viking kostümleriyle kılıç dövüşü yapan figürlere de yer vermektedir. Grubun konser sırasında Viking gemilerini ve Viking savaşçıları kullanmasına örnek olarak ise, yine her sene Almanya'da yapılan ve metal müzik camiası için büyük önem taşıyan Wacken Open Air festivalindeki 2009 tarihli konserini göstermek mümkündür (<https://www.youtube.com/watch?v=xd3o1ACUAnQ>, 11.05.2015). Grup aynı festivalin 2014 yılındaki gösterisinde ise **Jörmungandr** (Midgard Yılanı) dekoru kullanmıştır (<https://www.youtube.com/watch?v=mHCNfGQZpG8>, 11.05.2015). Konserler izlendiğinde, grubun bir önceki paragrafta açıklanan Vikingleri andıran tarzlarını ve aynı zamanda İskandinav mitolojisinde yer alan pek çok imgeyi şovlarına dâhil ettikleri gözlemlenmektedir. Amon Amarth'ın yukarıda açıklanan kostüm ve sahne tasarımıyla ilgili örnek fotoğraflar çalışmanın sonundaki EK 2 kısmında yer almaktadır.

Amon Amarth'ın İskandinav mitolojisine ve Vikinglere dair motifleri kullandığı en etkili görsel malzemeler ise, grubun albümlerinde yer alan kapak resimleridir (<http://amonamarth.com/discography/>, 30.04.2015). Örneğin, grubun 20011 tarihli "Surtur Rising" adlı albümünün kapak resminde, İskandinav mitolojisinde yer alan **Ragnarök** (*Kıyamet*) betimlenmektedir. Nitekim albümde yer alan şarkıların içeriği de bu görseli destekler niteliktedir. (<http://amonamarth.com/surtur-rising-album/>, 30.04.2015).

Imke Von Helden (2010) “Barbarians And Literature: Viking Metal And It’s Link To Old Norse Mythology” adlı makalesinde, metal müzik kapsamında görüntülerin hayati bir rol oynadığını belirtmektedir. Helden’e göre, CD kapak tasarımları, grup fotoğrafları ve grupların web siteleri bu görüntüleri işlemek için kullanılmaktadır (Helden, 2010: s. 260). Yazarın bahsettiği görüntü kullanımı, metal müzik gruplarının popülerliğini ve evrenselleşmesini mümkün kılmaktadır. Ayrıca günümüzde kapak tasarımları, grup fotoğrafları ve web sitelerine ek olarak tişört, bardak, içki, figür, poster, bayrak gibi geniş yelpazeli araçlar da metal müzik gruplarının kimliklerini sunmak ve aynı zamanda da popülerliklerini kazanmalarına yardımcı olan kitle kültürü ürünleridir.

Amon Amarth, diğer metal müzik grupları gibi yukarıda sıralanan grup kimliğini paylaşma ve popülerleşme araçlarını kullanan gruplardan biridir. Ancak Amon Amarth’ın müziksel üretimini önemli kılan nokta, onun popülerliğe ek olarak grup üyeleri tarafından ulusal sayılabilecek unsurları (Viking kültürü, İskandinav mitolojisi) müziğe dâhil etmesidir. Daha önce verilen örneklerde de görüldüğü gibi, Amon Amarth’ın müziksel üretim kapsamında İskandinav mitolojisi ve Viking kültürü odaklı bir konu seçimini benimsedikleri görülmektedir. Bu yüzden Amon Amarth grubunun müziksel malzemesinin, grubun ortaya çıktığı coğrafyanın (İskandinavya) yerel kaynakları olduğunu söylemek mümkündür. Amon Amarth’ın bu yerel kaynakları, evrensel müzik türlerinden biri olan metal müziğin araçlarını kullanarak tekrarlama, işlemesi, değiştirmesi veya yeniden üretmesi ise grubun kitle kültürü üretimi sürecinde ortaya koyduğu farklılığı göstermektedir.²⁰ Grubun İskandinav mitolojisi ve Viking yaşamı kapsamında seçtiği, ürettiği, kurduğu malzemeyi icra ettikleri metal müzik üzerinde tespit edebilmek için, grubun albüm görsellerinin göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile incelenmesi ve Amon Amarth’ın İskandinav

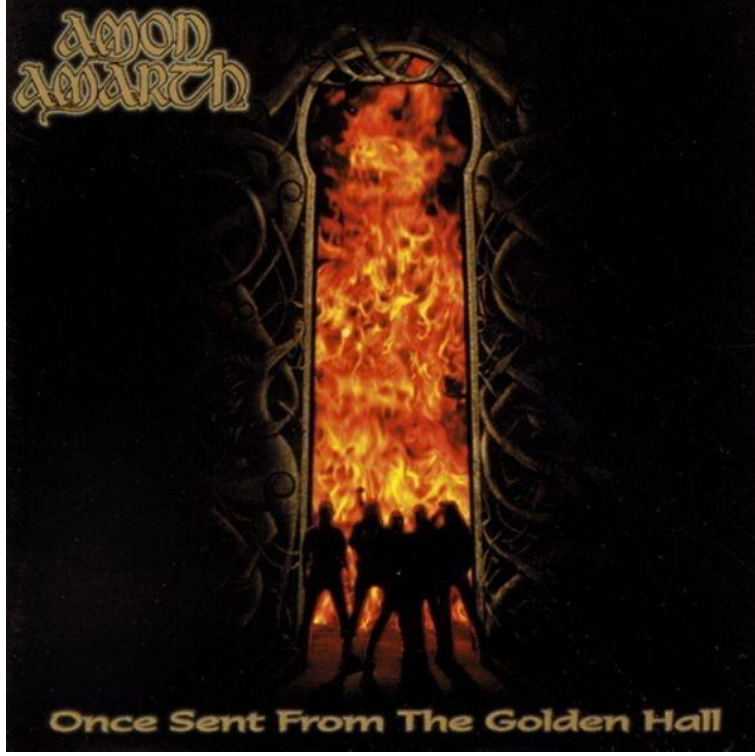
²⁰ Bu açıklamaya rağmen Amon Amarth’ın müziğinde İskandinav mitolojisini kullanmasının salt amacının “ulusal ve milliyetçi değerleri metal müzik alanında yüceltmek” olduğunu söylemek mümkün değildir. Metal müzik grupları müziksel üretimde farklılıklarını göstermek için mitolojileri, dinleri veya farklı kültürel imgeleri malzeme olarak kullanmaktadırlar. Çalışmanın örneğinde olduğu gibi Amon Amarth İskandinav mitolojisini müziğine malzeme yapmaktadır. Örneğin Polonya’da kurulan Behemoth adlı Death Metal grubunun müziksel odağını Satanizm oluşturmaktadır. Diğer taraftan İtalya kökenli Theatres Des Vampires adlı Gotik Metal grubu ise müziksel üretimlerinde Vampirizmi ve Vampir kültürünü öne çıkarmaktadırlar. Bu tarz tutumlarla gruplar benimsedikleri kültürü müziklerine, albüm görsellerine, sahne şovlarına dâhil etmekte ve böylece diğer müzik üreticileri arasında farklarını ortaya koymaktadırlar.

mitolojisi ve Viking kültürünü günümüz kültüründeki temsillerini ortaya çıkarmak gerekmektedir.

3. YÖNTEMİN UYGULANMASI

Bu bölümde Amon Amarth grubunun günümüze dek piyasaya sürmüş olduğu albümlerin resimlerinin göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile çözülmesi amaçlanmaktadır. Daha önce de açıklandığı üzere, çözümlemede öncelikle, albüm resimlerinde yer alan göstergeleri tespit etmek ve bunları yorumlayabilmek amacıyla “gösterge çözümlemesi” yapılmaktadır. Daha sonra ise resimler L. Hjemslev’in ve R. Barthes’in üzerinde durduğu Düzanlam – Yananlam kapsamında çözümlenmektedir. Çözümlemenin Düzanlam – Yananlam boyutunda, albüm resimlerinde öne çıkan göstergeler (gösteren ve gösterilen) “Düzanlamın Gösteren ve Gösterilen Öğeleri” ile “Yananlamın Gösteren ve Gösterilen Öğeleri” bağlamında tablolştırılmaktadır. Daha sonra ise tablolarda tespit edilen düzanlam ve yananlam göstergeleri incelenerek, albüm resimlerinde yer alan İskandinav mitolojisi ve Viking imgeleri ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Aynı zamanda ortaya çıkarılan imgeler, İskandinav mitolojisinde yer alan anlatılarla desteklenmektedir.

3.1. “Once Sent From The Golden Hall (1998)” Albüm Resminin Gösterge Çözümlemesi



Resim 1: “Once Sent From The Golden Hall (1998)” Albüm Kapağı Resmi

“Once Sent From The Golden Hall (1998)” albümünde yer alan şarkılar aşağıdaki gibidir. Şarkıların yanındaki parantez içindeki italik kısımlarda, adı geçen şarkının sözleri içinde, İskandinav mitolojisinde bulunan tanrı ve yer isimlerine yer verilmektedir:

1. Ride For Vengeance
2. The Dragons’ Flight Across The Waves
3. Without Fear (*Odin, Valkyrie*)
4. Victorious March
5. Friends Of The Suncross
6. Abandoned (*Hel, Asgard, Valhall*)
7. Amon Amarth
8. Once Sent From The Golden Hall (*Heimdall, Hell*)
9. Siegreicher Marsch

Albüm kapağında, Amon Amarth grubunun üyelerinin yer aldığı fotoğraf görüntüsü ve dijital resimleme tekniğiyle oluşturulmuş görüntüler yer almaktadır. Grubu oluşturan beş müzisyen resmin geneline göre önde ve çerçevenin orta alt kısmında konumlandırılmıştır. Grup üyelerinin yüzleri ve vücutları için neredeyse hiç aydınlatma kullanılmamıştır. Bu yüzden üyelerin vücutları yalnızca silüet hâlinde görünmektedir.

Grubun bütün üyeleri ayakta durmaktadır ve hepsinin ayakları açık konumdadır. En soldaki kişi, ellerini serbest bırakmış hâlde, diğer kişilerden ayrı durmaktadır. Onun sağındaki kişi ise kollarını göğsünde birleştirmiştir. Onun yanındaki kişi ellerini yumruk yaparak, kollarını havaya açmış şekilde görülmektedir. Bireylerin gölge boylarına bakıldığında, kollarını havaya açmış olan kişinin diğerlerine göre daha önce konumlandığı fark edilmektedir. Soldan üçüncü ve dördüncü kişi birbirlerine çok yakın durmakta, bu yüzden silüetleri birbirine karıştığı için kollarının konumu ayırt edilememektedir.

Grup üyelerinin arkalarında uzunca bir kapıyı anımsatan iki duvar ve ortada da açık bir geçit bulunmaktadır. Bu görüntü, çerçevenin tam ortasına yerleştirilmiştir. Duvarların yalnızca ortasındaki ateşin ışığından yansıyan dar bir kısmı görünmektedir. Duvarların üzerinde ise içerideki ateşten kaynaklandığı düşünülen altın sarı renginde ve birbirine geçmiş ağaç dallarını anımsatan oymalar dikkat çekmektedir. Duvarların yukarıda birleşen kısmı ovaldir ve tam bu kısımdan duvar işlemlerinin aşağıya doğru sarktığı görülmektedir.

Çerçevenin ortasına konuşlandırılmış grup üyelerinin ve duvarların ötesinde büyük bir alev görülmektedir. Bu alevin uzunluğu, yerden duvarların oval kısmına sarkan işlemeye kadar uzanmaktadır. Alevin en üst kısmında ise iblise benzer bir yüz belirgindir.

Yazılı metin olarak ise, kapak resminin sol üst köşesinde runik alfabeyi andıran bir font ve duvarların işlemlerindeki sarı renkte grubun adı (AMON AMARTH) yer almaktadır. Resmin en altında grup ismiyle aynı renkte ancak farklı bir fontta albüm adı (Once Sent From Golden Hall) yazılıdır. Kapak resminde yer alan grup üyeleri,

duvar ve onun gerisindeki alevler dışında kalan fon ise siyah renktedir. Albüm resminin görüntüsel anlatımında tespit edilen imgeler kapsamında resmi gösterenleri şöyledir:

Birinci Derecede Gösteren: Grup üyelerinin boy çekimdeki silüetleridir. Kişilerin dik bir şekilde ayakta duruşu, onların kendilerinden emin bir yapıda olduklarını göstermektedir. Kişilerin siyah bir silüet hâlinde görünmeleri ise onların tehlikeli ve gizemli yanlarına vurgu yapmaktadır.

İkinci Derecede Gösteren: Grup üyelerinin arkasında yer alan duvarlar ve içindeki alevdir. Duvarda birbirine geçmiş dallara benzeyen motifler, resimde görünen yapının mitolojik bir mimariye sahip olduğu izlenimini vermektedir. Duvarın ötesindeki alevin şekli, onun sıradan bir alev olmadığını göstermektedir. Alevin üst kısmında yer alan şeytansı yüz, alevi “kötülük” imgesi ile ilişkilendirmeyi mümkün kılmaktadır.

Renk Kodu: Resme hâkim olan siyah renk, bilinmezliğin ve ölümün göstergesidir. Duvarların içinde yer alan alev rengi ise, kompozisyonda yer alan karanlıktan doğan bir dehşet duygusunu temsil etmektedir. Alev, aynı zamanda ölümün de göstergesidir.

3.1.1. “Once Sent From The Golden Hall (1998)” Albüm Resminin Düzanlam/Yananlam Çözümlemesi

Düzanlamın Gösterenleri	Düzanlamın Gösterilenleri
Ayakta duran beş erkek	Grup üyeleri
Desenli duvar	Mitolojik yapı
Duvarın arkasındaki alev	Kötülük, iblis, dehşet duygusu

Tablo 1: “Once Sent From The Golden Hall (1989)” Albüm Resminde Düzanlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu

Yananlamanın Gösterenleri	Yananlamanın Gösterilenleri
Çerçeve düzenlemesi: Ön Plan Orta Plan Arka Plan	Ön planda grup üyeleri Orta planda duvar Arka planda alev
Çerçeveleme: Boy çekim Genel çekim	Kişisel özellikler geri planda, resmin geneline hâkim kompozisyon ön planda
Aydınlatma: Arkadan aydınlatma Dijital müdahale	Siluet ve öne düşen gölgeler
Siyah ve alev rengi tonlama	Belirsizlik, ölüm, dehşet

Tablo 2: “Once Sent From The Golden Hall (1989)” Albüm Resminde Yananlamanın Gösteren ve Gösterilen Tablosu

“Sent From The Golden Hall (1998)” adlı albüm resminin gösterenlerinin düzenlamında beş kişiden oluşan grup üyeleri görülmekte ve siluet hâlindeki görünüşleriyle “gizem” ve “belirsizlik” imgeleri oluşturularak, kişiler hakkında bilgi verilmemiştir. Kişilerin arkasındaki işlemeli duvarda yer alan kıvrılmış ağaç ve dal figürleri, yapının eski veya mitolojik bir zamana ait olduğunu göstermektedir. Hatta bu işlemleri yananlamsal düzeyde, İskandinav mitinde yer alan Dünya Ağacı “**Yggdrasil**” ile ilişkilendirmek mümkündür. **Yggdrasil**’i (*Dünya Ağacı*) daha iyi kavramak için bu ağacın İskandinav mitolojisinde yer alan anlatısına değinmek gerekmektedir:

Ulu dişbudak ağacı Yggdrasil’in işi tüm evreni sırtlamaktır. Ymir’in bedeninden yaratılan ağacın uçsuz bucaksız üç kökü vardır; köklerin birincisi Asgard’a (tanrıların meskenine), ikincisi Jotunheim’a (devlerin mekânı) ve üçüncüsü de Niffleheim’e (karanlık ve soğuk diyarlara) uzanır. Bu köklerin her birinin yanı başında köklere su veren bir pınar vardır. Asgard’a uzanan köke üç Norn, Kader Tanrıçası özenle bakar. Bu tanrıçaların adları Urdur (geçmiş), Verdandi (bugün) ve Skuld’dur (gelecek). Jotunheim’ın yanındaki pınar Ymir’in kaynağıdır; bu kaynaktan bilgeliği ve sağduyuyu saklıdır; Niffleheim’in pınarı sürekli ağacın kökünü

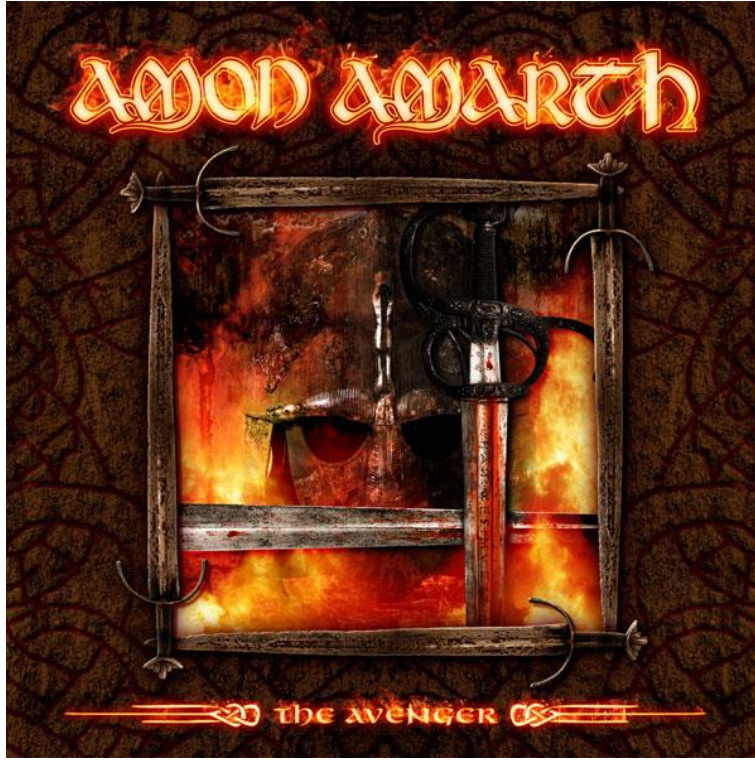
kemiren engerek Nidhogge'yi besler. Ağacın dallarında tomurcukları yiyen dört karaca koşturup durur; bunlar dört rüzgârı temsil ederler. Ağacın altında Ymir yatar; ağacı sallamaya çalıştığında yeryüzü sarsılır (Bulfinch, 2011: s. 361).

Duvarın arkasında yer alan alev figürü kötülüğü temsil etmektedir. İmgeye dikkatli bakıldığında, alevin bir hayvan veya iblis formunda olduğu görülmektedir. Eğer hayvan alev formunda yorumlanacak olursa, bu figürü İskandinav mitolojisinde geçen **Kurt Fenrir** ile bağdaştırmak mümkündür. Bu bağlamda alevi gösterileni **Kurt Fenrir**'dir. Lâkin bahsi geçen alevi bir iblis formuyla bağdaştırmak gerekirse, bunu İskandinav mitolojisinde var olan ve anlatıda dünyanın sonunu getirecek olan ateş devi **Surtr** (*Surtur*) ile ilişkilendirmek yanlış olmamaktadır. Bu bakış açısına göre de alevin gösterileni ateş devi **Surtr**'dur. Mitolojide **Kurt Fenrir**'e dair olan bilgi şöyledir:

Fenrir, dişi bir devin Loki'den olma canavar çocuklarından birisidir. Tanrılar, kurdun, kardeşleriyle birlik olup günün birinde dünyanın sonunu getireceğine dair bir kehanet işitirler. Bu tehlikeyi bertaraf etmek için derhal harekete geçip kurdu henüz yavruyken yakalarlar... Tanrılar, zincire vurdukları Fenrir'i götürüp bir kayaya bağlarlar. Bir daha kimseyi ısırmasın diye kurdun dişlerinin arasına bir kılıç yerleştirmeyi de ihmal etmezler. Kayaya bağlanan kurt, *þar liggr hann til ragnarøkrs*, yani 'dünyanın sonuna dek orada kalacaktır' (Page, 2009: ss. 26-28).

Albüm resminde ağırlıklı olarak siyah ve alev rengi hâkimdir. Bu renklendirme belirsizliği, dehşeti ve korkuyu çağrıştırmaktadır. Resmin altında ve sol üstünde yer alan yazılı metinler ise grup ve albüm adıyla ilgili bilgi vermektedir.

3.2. “The Avenger (1999)” Albüm Resminin Gösterge Çözümlemesi



Resim 2: “The Avengers (1999)” Albüm Kapağı Resmi

“The Avengers (1999)” albümünde yer alan şarkılar ve şarkılar içinde yer alan mitolojik göndermeler aşağıdaki gibidir:

1. Bleed For Ancient Gods
2. The Last With Pagan Blood (*Valhall, Odin, Gökkuşağı Köprüsü – Bifröst*)
3. North Sea Storm
4. Avenger
5. God, His Son And Holy Whore
6. Metalwrath (*Thor, Odin*)
7. Legend Of A Banished Man (*Thor*)

Albüm kapağında dijital resimleme yöntemiyle oluşturulmuş bir görüntü yer almaktadır. Çerçevenin ortasında, ikinci bir kare çerçeve oluşturacak şekilde ve sepya renginde dört tane kılıç görülmektedir. Kılıçlar saat yönünde konuşlandırılmıştır. Kılıçların yarattığı çerçevenin içinde yukarıdan aşağıya doğru kabzasından itibaren yarısı görünen kılıç ve çerçevenin sol altında paralel biçimde konuşlandırılmış ve ucu ve kabzası görünmeyen başka bir kılıç yer almaktadır. Yukarıdan aşağıya doğru uzanan kılıcın kabzası kıvrımlı bir yapıya sahiptir. Kılıçların içinde yer alan bu iki kılıç, çerçeveyi oluşturanlara göre yeni görünümündedir ve üzerleri kan lekesiyle kaplıdır. İki kılıcın arkasında, kılıçlı çerçevenin tamamına hâkim olan alevlerin içinde yüz maskesiyle birlikte bir miğfer yer almaktadır. Miğferin üst kısımları paslı ve eski görünmektedir. Miğferin rengi çerçeveyi oluşturan eski görünümlü kılıçların rengindedir.

Resmin üst ve altında yazılı metinler yer almaktadır. Üst kısımda büyük harflerle, fosforlu alev rengiyle ve runik alfabeye benzeyen bir fontla grubun adı (AMON AMARTH) yazmaktadır. Çerçevenin altında ise yine font ve renkte albümün adı (THE AVENGER) yazılıdır. Albüm adının sağ ve solunda rünlere benzeyen motifler yer almaktadır. Çerçevede yer alan gösterenlerin arkasında koyu sepya renginde ve duvara benzeyen bir fon mevcuttur. Bahsi geçen fonun üzerinde kırmızı renkte motifler görülmektedir.

Birinci Derecede Gösteren: Çerçevenin ortasında bulunan kılıçlardır. Kılıç bir savaş aleti olduğu için, bunlar savaşı ve ölümü çağrıştırmaktadır. Kılıçların kabzası ve üzerinde belli belirsiz görülen işlemler, silahların eski bir zamana ait olduğunu göstermektedir. Kılıçların saat yönünde sıralanarak oluşturduğu kare çerçeve, dikkati çerçevenin içine, yani ikinci derece gösterenlere çekmektedir.

İkinci Derecede Gösteren: Kılıçların oluşturduğu kare çerçevenin içinde yer alan görüntülerdir. Çerçevenin içinde yer alan kılıçlar diğerlerinden farklıdır. İki de parlak metal rengindedir ve bu renkle hâlâ kullanıldığı veya kullanılabilir olduğu anlamını vermektedir. Yukarıdan aşağıya doğru uzanan kılıcın kıvrımlı kabzası ve

üzerindeki rünler kılıcın özel olduğunu göstermektedir. Kılıçların ikisinin de üzerindeki kan lekeleri, bu silahların öldürme eyleminde kullanıldığını göstermektedir. Kılıçların gerisindeki miğfer de tıpkı kılıçlar gibi savaşı simgelemektedir. Kılıç ve miğfer ile bütünlük oluşturan alev ise savaşı ve ölümü temsil etmektedir.

Renk Kodu: Resme hâkim olan renk koyu sepya ve kahverengi tonlarıdır. Sepya, geçmişin ve tarihselliğin göstergesidir. Kılıçtan çerçevenin içinde yer alan alevlerin rengi ve kapakta yer alan fontların fosforlu alev rengi ise savaşın ve ölümün göstergesidir.

3.2.1. “The Avenger (1999)” Albüm Resminin Düzenlam/Yananlam Çözümlemesi

Düzenlamanın Gösterenleri	Düzenlamanın Gösterilenleri
Kılıçlardan yapılmış çerçeve	Savaş
Kanlı, rün yazılı kılıç	Savaş, ölüm, mitoloji
Alev içindeki miğfer	Savaş, tehdit
Kırmızı işlemeli fon / duvar	Kan, geçmiş dönem

Tablo 3: “The Avenger (1999)” Albüm Resminde Düzenlamanın Gösteren ve Gösterilen Tablosu

Yananlamın Gösterenleri	Yananlamın Gösterilenleri
Çerçeve düzenlemesi: Ön Plan	Kılıçtan çerçeve ile albüm ve grup yazıları
Orta Plan	Çerçeve içindeki kılıç ve miğfer
Arka Plan	Duvar / fon
Çerçeveleme: Yakın çekim	Kılıçtan çerçeve ve içindeki görüntü ön planda
Alev ve sepya tonları	Savaş, tarihsellik
Özel efektler	Yazıların üzerinde yer alan alevler

Tablo 4: “The Avenger (1999)” Albüm Resminde Yananlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu

“The Avenger” albüm kapağının gösterenlerinin düzenlamında, kare bir çerçeve oluşturacak şekilde konumlandırılmış dört adet kılıç görünmektedir. Kılıçların paslı görüntüsü ve sepya rengi bu kılıçların uzun zamandır kullanılmadığı bilgisini vermektedir. Çerçevenin içinde yer alan ve bir kısmı görünen kılıçların metal renkli ve kan lekeli oluşu, onların kullanılmış olduğunu gösterir. Çerçevenin içindeki kılıçlardan birinin kabzasındaki kıvrımın yarattığı yılanı şekil, tehlikeyi ve ölümü çağrıştırmaktadır. Bu kılıcın üzerindeki rünler ise, kılıcın Viking Çağı’na ait olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Kılıçların üzerindeki kan lekelerinin gösterileni “ölüm”dür. Kılıçların arkasında yer alan alevler ve miğfer, savaşı simgelemektedir. Miğferin içinde herhangi bir yüz tespit edilemediği için buradaki miğferin gösterileni asker veya savaş ordusudur.

Çerçevenin arka fonunda yer alan kırmızı işlemeli duvar tarihsel bir dönemi çağrıştırmaktadır. Duvarın üzerindeki işlemler Viking Çağı’nı akla getirmekte ve böylece geçmiş çağın belli bir dönemine, yani Viking Çağı’na gönderme yapmaktadır. Çünkü tarihsel gerçeklikte böyle olmasa da, popüler kültürde Viking halkı her zaman kılıçlarıyla, başlıklarıyla, savaş kıyafetleriyle ve rün yazılarına benzeyen desenlerle süslenmiş eşya ve mimari unsurlarla temsil edilmektedir. Bu yüzden albüm resminde yer alan fonu bu açıklamaya dayanarak Viking Çağı ile ilişkilendirmek mümkündür.

Desenlerin içinde yer alan kırmızı renk ise çerçevenin ortasında resmedilen savaş göstergesiyle ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda desenlerin renksel olarak gösterileni kan, dolayısıyla ölümdür. Albüm kapağında ağırlıklı olarak sepya ve alev rengi hâkimdir. Bu renkler ise geçmiş dönemi, savaşı ve tarihselliği çağrıştırmaktadır. Çerçevenin alt ve üst kısmında ise grubun adı ve albüm adıyla ilgili bilgi veren yazılar bulunmaktadır. Sonuç olarak “The Avenger (1999)” albümü İskandinav mitolojisinden ziyade, Viking imgelerini veya imalarını çağrıştıran göstergelerden oluşmaktadır.

3.3. “The Crusher (2001)” Albüm Resminin Gösterge Çözümlemesi



Resim 3: “The Crusher (2001)” Albüm Kapağı Resmi

“The Crusher (2001)” albümünde yer alan şarkılar ve şarkılar içinde yer alan mitolojik göndermeler aşağıdaki gibidir:

1. Bastard Of A Lying Breed
2. Masters Of War
3. The Sound Of Eight Hooves
4. Risen From The Sea (2000) (*Serpent – Jörmungandr, Surtur*)
5. As Long As The Raven Flies
6. A Fury Divine
7. Annihilation Of Hammerfest (*Thor, Mjöllnir, Æsir, Vanir*)
8. The Fall Through Ginnungagap (*Ginnungagap*)
9. Releasing Surtur's Fire (*Ragnarök, Thor, Odin, Valkyrie, Midgard, Asgard, Surtur*)

Albüm kapağı, dijital görüntüden oluşmaktadır. Çerçevenin ortasında savaşçı kıyafetleri giymiş bir adam görülmektedir. Adam, sol elini yumruk hâlinde havada tutarken diğer eliyle tuttuğu çekice benzer silahı önünde duran ve parçaları etrafa saçılan örs benzeri yüzeye vurur hâlde görülmektedir. Adamın sol elinin yukarıda olması belirli bir anlam ifade etmemektedir. Adamın uzun bıyıkları ve uzun saçları vardır. Adam dişlerini sıkılmaktadır ve öfkeli görülmektedir. Çekiç ve yumruk hareketinin etkisiyle saç ve bıyıkları hareketin hızıyla savrulmuş görüntüsü oluşturmuştur. Çekicinin temas ettiği yerde kaya parçaları ve çerçevenin alt bölümüne kadar uzanan şimşek dalgası görülmektedir. Adamın üzerinde kolu ve göğsünü gösteren bir kıyafet ve bir kısmı belli olan pantolon görülmektedir. Pantolonun üzerinde kuru kafaya benzeyen kabartmaya bağlı deri kemer ve kemerin devamında ise adamın sol omzuna uzanan bir kayış yer almaktadır. Adamın sol kolunda diken şeklinde demir bir bileklik ve başında boynuzlu miğfer vardır. Adamın arkasında beş adet asimetrik konumda oval kolonlar yer almaktadır. Bu kolonların en solda ve en sağda olanlarının bir kısmı görülmektedir. Üçüncü ve dördüncü kolonun önünde iki düz yapı ve yanında da kıvrımlı bir şekil görülmektedir. Adamın çekiç benzeri silahını vurduğu yönde alevler vardır. Bu yüzden ışık adamın yüzüne ve ön vücuduna hâkimdir. Alevler, dördüncü oval kolonun yönünden de görülmektedir.

Oval kolonların arkasında siyah renk hâkimdir. Siyah fonun üst kısmında silik bir kırmızı ve sarı tonları görülmektedir. Çerçevenin en üst kısmına denk gelen konumda, siluet olarak mezar taşlarına ve insanlara benzer şekiller yer almaktadır. Çerçevenin üst kısmında runik alfabe benzeri bir font ve fosforlu alev rengi ile büyük harflerle grubun adı (AMON AMARTH) görülmektedir. Grup adının altında aynı renkte bir çizgi ve çizginin altında ise farklı fontta albümün adı (THE CRUSHER) yer almaktadır.

Birinci Derecede Gösteren: Çerçevenin ortasında duran adamdır. Adam, eski dönemlerde yaşamış olan savaşçılara benzeyen bir görünüme sahiptir. Adamın uzun bıyığı ve uzun sağları Viking Çağı veya eski çağlardaki Orta Asya halkının savaşçı erkeklerini çağrıştırmaktadır. Adamın üzerindeki boynuzlu miğfer, bileklik, kemer ve pantolon, onun savaşçı olduğunu göstermektedir. Adamın elindeki çekiç benzeri silah ise bu göstergeyi doğrular niteliktedir.

İkinci Derecede Gösteren: Savaşçının arkasında yer alan oval kolonlar ve kolonlarla iç içe geçmiş gibi görünen siyah fonun üzerindeki insan ve kaya siluetleridir. Oval kolonlar, büyük ve eski bir mimari yapıyı temsil etmektedir. Siyah fonun üzerindeki siluetler ise ölmüş insanları ve mezarlıkları temsil etmektedir.

Renk Kodu: Resme hâkim olan renk siyah ve alev rengidir. Siyah ölümü, belirsizliği, karamsarlığı; alev rengi ise savaşı ve şiddeti temsil etmektedir.

3.3.1. “The Crusher (2001)” Albüm Resminin Düzanlam Ve Yananlam Çözümlemesi

Düzanlamın Gösterenleri	Düzanlamın Gösterilenleri
Savaşçı	Viking, Thor profili
Çekiç	Savaş, Mjölnir imgesi
Oval kolonlar	Eski dönem mimarisi
Siyah fon üzerindeki silüetler	Ölüm, mezarlık

Tablo 5: “The Crusher (2001)” Albüm Resminde Düzanlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu

Yananlamın Gösterenleri	Yananlamın Gösterilenleri
Çerçeve düzenlemesi: Ön plan Orta plan Arka plan	Savaşçı ve alevler Oval kolonlar Siyah fon üzerindeki silüetler
Aydınlatma: Alttan Yandan	Savaşçının yüzünü ve vücudunu gösteren ışık Oval kolonların tek tarafını aydınlatan ışık
Siyah ve alev rengi tonlama	Ölüm, savaş ve öfke

Tablo 6: “The Crusher (2001)” Albüm Resminde Yananlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu

“The Crusher” albüm kapağının gösterenlerinin düzanlamında örs benzeri bir kayaya silahıyla vuran bir savaşçı görünmektedir. Savaşçının bu eylemini “savaşa hazırlık” olarak yorumlamak mümkündür. Savaşçının elindeki silah, çekiç benzeri bir silahı çağrıştırmaktadır. Bu çağrışım bizi İskandinav mitindeki çekiç kullanan tanrı **Thor**’a götürmektedir. Bu yananlamı destekleyen diğer bir gösterge ise savaşçının kemeridir. İnsan ve tanrılar arasındaki en güçlü kişi olan **Thor**, bu gücünü kemerinden ve **Mjölnir** adlı çekicinden almaktadır. Çerçevde görülen savaşçı profili ise adeta **Thor**’un, Kuzeyli bir savaşçı erkek ile ilişkilendirilmiş hâlidir. Dolayısıyla, savaşçının yananlamsal boyutu **Thor**’u ifade etmektedir. Bu çıkarımları daha iyi anlayabilmek içinse Snorri Sturluson’un anlatımıyla İskandinav mitolojisindeki şimşek tanrısı **Thor**’a ve çekicine dair yer alan bilgilere göz atmak gerekmektedir:

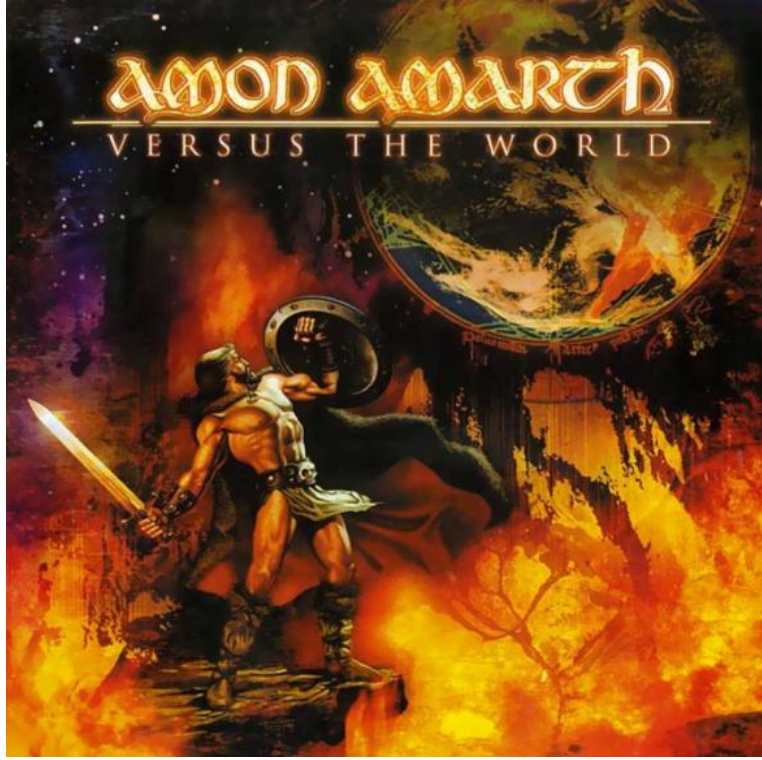
Thor, tanrıların en önemlisidir. Ona Aesir'in Thor'u ya da Savaşçı Thor da denir. Tüm tanrıların ve insanların en güçlüsüdür... üç değerli eşyası vardır. Bunlardan ilki, buz canavarlarının ve uçurum devlerinin nerede olurlarsa olsunlar havaya kaldırıldığını anlayabildikleri Miollnir denen kudretli bir çekiçtir. Thor'un sahip olduğu şahanelerden bir diğeri ise, güç kemeridir. Thor bu kemeri taktığında tanrısal gücü ikiye katlanır. Üçüncüsü ise, sahip olduğu şeylerin en değerlisidir: Demirden eldivenler. Bu eldivenler olmaksızın çekicini savuramaz (Page, 2009: s. 75).

Savaşçının arkasındaki oval kolonlar, yüksek ve geçmiş döneme ait bir mimari yapıyı temsil etmektedir. Savaşçı profil barındırdığı imgelerle **Thor**'a gönderme yaptığına göre, bu yapıyı **Valhalla** ile ilişkilendirmek mümkündür. Bu bağlamda, kolonların gösterileni **Valhalla**'dır. Bulfinch (2010) mitolojide yer alan **Valhalla**'yı şu anlatıyla açıklamaktadır:

Valhalla Odin'in büyük salonudur; burada şölenler düzenlenir, Odin kendisinin seçtiği ve hepsi cesurca savaşarak ölmüş kahramanlarla yenilip içilen şölenler düzenlenirdi; bu salonda yatağında huzurlu ölenlere yer yoktur. Ziyafet masasındakilere domuz Schrimnir'in eti sunulur ve bu et herkese bol bol yeter de artar. Çünkü domuz her sabah pişirilse de, her gece tekrar bütün hâle gelir. Kadın-keçi Heidrum'dan sağılan bal şarabına boğulan kahramanlar bu ziyafetler dışında, her gün avluya ya da meydana çıkar ve birbirlerini doğrayıp paramparça edinceye kadar dövüşerek eğlenirler. Gelgelelim yemek vakti geldiğinde, bütün yaraları iyileşir ve Valhalla'ya dönerek yiyip içerler (Bulfinch, 2010: s. 362).

Kolonların arkasında kalan siyah fon üzerindeki silüetler, insanı ve mezar taşlarını çağrıştırmaktadır. Bu taş ve insan figürlerinin siyah rengi, belirsizliğin ve karamsarlığın gösterenidir. İnsan ve mezar taşı figürlerinin gösterileni ise yok oluş, yani ölümdür. Çerçevenin genelinde siyah ve alev rengi hâkimdir. Bu renkler ise ölümü, savaşı ve öfkeyi çağrıştırır. Çerçevenin üst kısmında ise grup adı ve albüm adı bilgisini veren yazılar yer almaktadır.

3.4. “Versus The World (2002)” Albüm Resminin Gösterge Çözümlemesi



Resim 4: “Versus The World (2002)” Albüm Kapağı Resmi

“Versus The World (2002)” albümünde yer alan şarkılar ve şarkılar içinde yer alan mitolojik göndermeler aşağıdaki gibidir:

1. Death In Fire (*Ragnarök, Bifröst, Surtur*)
2. For The Stabwounds In Our Backs (*Fenrir*)
3. Where Silent Gods Stand Guard (*Odin*)
4. Versus The World (*Nifelheim*)
5. Across The Rainbow Bridge (*Gökkuşağı Köprüsü – Bifröst*)
6. Down The Slopes Of Death (*Heimdall*)
7. Thousand Years Of Oppression (*Gungrir – Odin’in mızrağı, rün*)
8. Bloodshed (*Midgard, Fenrir*)

9. ...And Soon The World Will Cease To Be (*Muspell, Æsir, Odin, Mimir, Yggdrasil, Loki, Heimdall*)

Albüm resmi dijital görüntüden oluşmaktadır. Çerçevenin sol altında yarı çıplak hâlde, uzun saçlı ve sakallı bir adam durmaktadır. Adamın sol elinde yuvarlak bir kalkan, sağ elinde parlak bir kılıç görülmektedir. Adam büyük bir pelerin, kasıklarını kapatacak uzunlukta kumaş parçası, bu kumaş parçasının üzerinde kuru kafa kabartmalı kemer ve dizlerinin altına kadar gelen botlar giymektedir. Adam çerçevenin sağına doğru bakmakta ve kalkanyla birlikte kılıcını kaldırarak savunma konumunda durmaktadır. Adamın baktığı ve savunma duruşuna geçtiği yönde dörtte üçü belirgin hâlde dünya şekli görülmektedir. Dünyanın bulunduğu yer, çerçevenin sağ üst konumuna denk düşmektedir. Dünyanın altında küçük puntolarla rünlere benzeyen bir yazı yer almaktadır. Çerçevenin alt kısmına alev rengi hâkimdir. Çerçevenin üst ve orta kısımlarında ise uzayı andıran mor ve siyah renkler ile yıldız benzeri şekiller görülmektedir. Çerçevenin üstünde fosforlu alev renginde ve runik alfabe benzeri bir font ile grubun adı (AMON AMARTH) yazmaktadır. Grup adının altında aynı renkte bir çizgi görülmektedir. Çizginin altında ise grup adından farklı bir fontta albümün adı (VERSUS THE WORLD) yer almaktadır.

Birinci Derecede Gösteren: Çerçevenin sol altında yer alan adamdır. Adamın elinde tuttuğu kalkan ve kılıç, adamın savaşçı olduğunu göstermektedir. Adamın giydiği pelerin ve kıyafetlerden onun tarihsel olarak eski dönemlere ait birisi olduğu anlaşılmaktadır. Kılıcını ve kalkanını çerçevenin sağında bulunan dünyaya karşı kaldırması adamın savunma veya saldırı konumunda olduğunu göstergesidir. Nitekim albümün adı (Versus The World) da bu çıkarımı doğrulamaktadır.

İkinci Derecede Gösteren: Çerçevenin sağ üstünde yer alan dünya ve altındaki rünlerdir. Dünyanın üzerinde yer alan alev lekeleri, dünyanın savaş ve tehdit içinde olduğunu göstermektedir. Dünyanın altında yer alan rünler ise rünlerin kullanıldığı dönem olan Viking çağını, dolayısıyla Viking halkını simgelemektedir.

Renk Kodu: Resme hâkim olan renk alev rengi, geri planda ise siyah ve mordur. Alev rengi savaşı ve yok oluşu, siyah ile iç içe geçmiş olan mor renk ise - kozmik bir anlam taşıyarak- evreni simgelemektedir.

3.4.1. “Versus The World (2002)” Albüm Resminin Düzanlam Ve Yananlam Çözümlemesi

Düzanlamın Gösterenleri	Düzanlamın Gösterilenleri
Savaşçı	Savaşçı halklar
Dünya	İnsanlar, halk, ülke, millet
Alev ve uzay	Savaş, kaos, ölüm
Dünyanın altındaki rün yazıları	Viking halkı, İskandinav mitolojisi

Tablo 7: “Versus The World (2002)” Albüm Resminde Düzanlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu

Yananlamın Gösterenleri	Yananlamın Gösterilenleri
Çerçeve düzenlemesi: Ön Plan Orta Plan Arka Plan	Savaşçı Dünya Uzay
Çerçeveleme: Boy çekim Genel çekim	Savaşçı ön planda Dünya ve uzay
Aydınlatma: Alttan	Savaşçıyı ve çerçevenin alt kısmını aydınlatan ışık
Alev rengi tonlama	Savaş, ölüm

Tablo 8: “Versus The World (2002)” Albüm Resminde Yananlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu

“Versus The World” albüm kapağının düzanlamında kalkanı ve kılıcını dünyaya doğru kaldırmış bir savaşçı adam görünmektedir. Bu gösterge, dünyada yer alan savaşçı halkları temsil etmektedir. Çerçevenin sağ üst kısmında bulunan dünyanın gösterileni ise yine bu halklar ve ülkelerdir. Savaşçı adamın çevresindeki alev savaşı ve ölümü çağrıştırmaktadır. Yananlamda ise savaşın yıkıcılığı gösterilmektedir. Çerçevenin sol üst kısmında bulunan uzay, savaş imgelerinin yaratacağı kaosu temsil

etmektedir. Bunun yanında, uzayın diğer evrenleri de simgelemesi mümkündür. Çerçeve de yer alan dünyanın altındaki rünlerin gösterilmesi Viking halkı, dolayısıyla İskandinav mitidir. İskandinav mitolojisinde var olan farklı evrenler, çerçevede bahsi geçen uzay göstergesiyle ilişkilendirilmesi muhtemeldir. Çerçeveye genel olarak alev rengi hâkimdir. Bu renk, ölümü, yıkımı ve savaşı simgelemektedir. Çerçevenin üst orta kısmında ise grup adı ve albüm bilgisinin yer aldığı yazılar görülmektedir.

3.5. “Fate Of Norns (2004)” Albüm Resminin Gösterge Çözümlemesi



Resim 5: “Fate Of Norns (2004)” Albüm Kapağı Resmi

“Fate Of Norns (2004)” albümünde yer alan şarkılar ve şarkılar içinde yer alan mitolojik göndermeler aşağıdaki gibidir:

1. Ancient Sign Of Coming Storm
2. Where Death Seems To Dwell (*Nifelhel - Hel*)
3. The Fate Of Norns (*Odin, Hel, Nornlar*)

4. The Pursuit Of Vikings (*Odin, Nornlar*)
5. Valkyries Ride (*Valkyrie, Nornlar, Odin*)
6. The Beheading Of A King
7. Arson
8. Once Sealed In Blood

Albüm resmi, dijital görüntüden oluşmaktadır. Çerçevenin ortasında çelik bir kalkana benzeyen oval bir yapı bulunmaktadır. Kalkanın dış yapısı çivilenmiş çelik, daha sonraki kısmı kıvrımlı bir motif işlenmiş ahşap ve orta kısmı ise üç tane kadın motifinin yer aldığı çelikten oluşmaktadır.

Kalkanın orta kısmındaki kadın figürlerinden solda olanı çıplaktır ve diz çökmüş hâlde durmaktadır. Elinde ise diğer iki kadının da tutmakta olduğu ip benzeri bir eşya görülmektedir. Kadın sol eliyle tuttuğu kısmını yere yakın, sağ eliyle tuttuğu parçasını ise omzunun üzerinden geriye doğru tutmaktadır. Kadının sağ eliyle uzattığı ip, üç kadının da etrafını saran karmaşık bir motifin parçasını tamamlamaktadır. Kalkanın ortasındaki kadın da diğerleri gibi diz çökmüş hâlde görülmektedir. Kadının üzerinde bütün kumaş benzeri bir elbise vardır ve tıpkı soldaki kadın gibi o da bir elini yerde, diğer elini ise omzunun arkasında konuşlandırarak ipi tutmaktadır. Kalkanın sağındaki kadın ise başı ve bütün vücudunu kapatacak bir kıyafet giymiş bir şekilde diz çökmektedir. Sağ eli aşağıda ve sol eli biraz yukarıda olacak şekilde ipi tutmaktadır. Kalkanın dört tarafında üçer adet zincir görülmektedir.

Çerçevenin sağ alt ve sol kısımlarında alev görülmektedir. Çerçevenin geri kalan kısımlarında alevın yansıısıyla belli olan ve duvar parçasına benzeyen bir görüntü seçilmektedir. Çerçevenin sağ üst kısmı ise siyah renktedir. Çerçevenin üst kısmında fosforlu alev renginde ve runik alfabeyi andıran bir font ile grubun adı (AMON AMARTH) yazılıdır. Grup adının sağ alt köşesinde el yazısı ile rün karışımı bir fonttan oluşan albüm adı (Fate Of Norns) görülmektedir.

Birinci Derecede Gösteren: Çerçevenin ortasında bulunan kalkan ve üzerindeki motiftir. Kalkan, savaşın, savaşçılığın ve aynı zamanda tarihsel olarak geçmiş dönemlerin göstergesidir. Kalkanın içindeki kıvrımlı işleme olan ahşap kısmı, sonsuzluğun göstergesidir. Kalkanın ortasında bulunan ve kadınların ip ile ördükleri karmaşık motifi anlatan işleme ise mitolojide yer alan herhangi bir öykünün veya mitolojik anlatıların bütünüdürün temsili olabilir..

İkinci Derecede Gösteren: Çerçevenin solunda ve altında bulunan alevlerdir. Alevler tehlikenin göstergesidir. Bahsi geçen tehlike göstergesini, kalkanda tespit edilen öykü temsili ile ilişkilendirmek de mümkündür.

Renk Kodu: Resme hâkim olan renk siyah ve kalkanın üzerindeki gri renktir. Siyah, karamsarlığı ve belirsizliği, gri ise zekâyı ve hüznü temsil etmektedir.

3.5.1. “Fate Of Norns (2004)” Albüm Resminin Düzanlam Ve Yananlam Çözümlemesi

Düzanlamın Gösterenleri	Düzanlamın Gösterilenleri
Kalkan	Savaş, sonsuzluk
Üç kadın motifi	Kader, İskandinav miti
Zincir	Kaderin güvencesi, bağlılık
Alev	Tehlike, tehdit

Tablo 9: “Fate Of Norns (2004)” Albüm Resminde Düzanlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu

Yananlamın Gösterenleri	Yananlamın Gösterilenleri
Çerçeve düzenlemesi: Ön Plan	Alev, kalkan
Arka Plan	Zincir, karanlık
Çerçeveleme: Yakın çekim	Kalkan ön planda
Aydınlatma: Karşıdan	Kalkanı ön plana çıkaran ışık
Metal ve alev rengi tonlama	Zekâ, tehdit, tehlike

Tablo 10: “Fate Of Norns (2004)” Albüm Resminde Yananlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu

“Fate Of Norns” albüm resminin düzenlamında dört tarafı zincirlere bağlı bir kalkan görünür. Kalkanın ortasında yer alan karmaşık şekilleri işleyen üç kadın motifi, İskandinav mitindeki “**Kader Perileri**”ni, diğer adıyla **Nornları** çağrıştırmaktadır. Daha önce de aktarıldığı üzere, İskandinav mitolojisinde yer alan **Dünya Ağacı**’nın, yani **Yggdrasil**’in köklerindeki konakta yaşayan ve her gün konaktaki kuyudan su alarak **Yggdrasil**’in köklerini kurumaktan engelleyen üç **kader perisi** yer almaktadır. Kalkanda yer alan ve çevresindeki motifleri ören üç kadın bahsi geçen ilişkilendirmeye uygun olduğu için, İskandinav mitinde yer alan bu parçayı çağrıştırmaktadır. Bu çağrışımı güçlendirmek için İskandinav mitolojisinde yer alan **Nornlar** üzerine farklı bir anlatıyı incelemek gerekmektedir:

İnsanlara kadr ulaşan kökün altında, adı Urd olan kader perisinin kuyusu bulunurdu. Üç kader perisi, kaderi belirleyen üç kadın, tam burada muhteşem bir konakta yaşardı. Her gün kuyudan su çekip dişbudak ağacının kurummasını engellemek için dallarına serpiştirir ve suyun içinde bulunan balçığı Yggdrasil’i gübrelemek için kullanırlardı... Kader perileri bütün varlıkların kaderini belirlerdi; kader perisi Urd geçmişten, kader perisi Verdandi bugünden ve kader perisi Skuld da gelecekte sorumluydu (Tetzner, 2004: s. 25).

Kalkanın dört tarafında yer alan zincirlerin her tarafında üçer tane olması da kalkanın ortasındaki kadın motifleriyle ilgilidir. Bahsi geçen bu bağ, kadın motiflerinin İskandinav mitinde yer alan kader perilerinin göstereni olduğu düşüncesini güçlendirmektedir. Zira üç zincirden her biri bir kadını temsil etmektedir.

Zincirin gerginliği, kalkanın ortasında resmedilen **kader perilerinin** eylemleriyle bağıntılı; dolayısıyla yaşamdaki kaderin korunduğunu göstermektedir.

Kalkanın iç kısmındaki ahşap bölümdeki kıvrımlı sembol, “sonsuzluk” kavramını temsil eder. Kalkanın hem sonsuzluğu simgeleyen bir motife sahip olması hem de ahşap olması ise, yeni bir yananlam üretmektedir. **Kader perilerinin** eylemleri –kaderden sorumlu olmak- ile sonsuzluk sağlanırken, çerçevenin sol ve alt kısmından yaklaşan alevler sonsuzluğa dair çağrışımın yer aldığı ahşap yapıyı tehlikeye atmaktadır.

Sonuç olarak, kalkanın ortasında resmedilen “sonsuzluğa dek kader örme” süreci, alev tarafından tehdit edilmektedir. Diğer bir deyişle, sonsuzluk motifinin yer aldığı ahşap kısım, kalkanın ortasında resmedilen **kader perilerinin** eylemini sürdürmesinde yeterli değildir. Çünkü ahşap yanıcıdır ve çerçevenin sol ile alt kısmından gelen alev sonsuzluğu tehlikeye düşürür. Dolayısıyla bu kompozisyon kaderin yok oluşuna veya savaşa dair çağrışımlarda bulunur. erevenin st kısmında yer alan yazılar ise grup adı ve albüm adı konusunda bilgi vermektedir.

3.6. “With Oden On Our Side (2006)” Albüm Resminin Gösterge Çözümlemesi



Resim 6: “With Oden On Our Side (2006)” Albüm Kapağı Resmi

“With Oden On Our Side (2006)” albümünde yer alan şarkılar ve şarkılar içinde yer alan mitolojik göndermeler aşağıdaki gibidir:

1. Valhall Awaits Me (*Valhall*)
2. Runes To My Memory (*Rün*)
3. Asator (*Thor, Jotunheim, Mjöllnir, Odin*)
4. Hermod’s Ride To Hell: Loke’s Treachery Part 1 (*Hermod, Sleipnir, Nifelheim, Hel, Balder*)
5. Gods Of War Arise
6. With Oden On Our Side (*Odin*)

7. Cry Of The Black Birds (*Odin*)
8. Under The Northern Star (*Odin*)
9. Prediction Of Warfare

Albüm resmi, dijital görüntüden oluşmaktadır. Çerçevenin ortasında rün alfabesine benzer bir fontta ve fosforlu alev renginde grubun adı (AMON AMARTH) ve albümün adı (WITH ODEN ON OUR SIDE) yer almaktadır. Yazıların gerisinde sekiz bacaklı bir at ve üzerinde erkeğe benzeyen figür görülmektedir. Figürün gerisinde farklı noktalarda birleşmiş üç tane üçgen bulunmaktadır. Üçgenlerden sağ altta olanın sağında ve en üstteki üçgenin üzerinde rünler dikkat çekmektedir. Çerçevenin kalan bölümleri ise siyah fondadır.

Birinci Derecede Gösteren: Atlı erkek figürü, grup adı ve albüm adıdır. Atlı adam figürü, eski dönem savaşçıları temsil etmektedir. Atın sahip olduğu sekiz bacak ise onun mitolojik bir gösterge olduğunu belirtmektedir.

İkinci Derecede Gösteren: Atlı erkek figürünün arkasında yer alan üçgen şekiller ve rünlerdir. Bahsi geçen üçgen şekil “Valknut (Odin’i Temsil Eden Sembol)” sembolünü temsil etmektedir ve dolayısıyla bu şekil mitolojik bir gösterge üretmektedir. Valknut’un alt ve üst kısımlarındaki rünler ise bahsi geçen mit temsili Vikinglere ve İskandinav mitine yakınlaştırmaktadır.

Renk Kodu: Resme hâkim olan renk siyah ve açık sepya tonudur. Sepya, tarihin ve geçmişin; siyah ise belirsizliğin ve gizemin göstergesidir.

3.6.1. “With Oden On Our Side (2006)” Albüm Resminin Düzanlam Ve Yananlam Çözümlemesi

Düzanlamın Gösterenleri	Düzanlamın Gösterilenleri
Atlı erkek figürü	Odin, Sleipnir
Üçgen şekil	Valknut
Rünler	İskandinav miti, Viking halkı

Tablo 11: “With Oden On Our Side (2006)” Albüm Resminde Düzanlamın Gösteren Ve Gösterilen Tablosu

Yananlamın Gösterenleri	Yananlamın Gösterilenleri
Çerçeve düzenlemesi: Ön Plan	Yazı, Odin
Orta Plan	Valknut
Arka Plan	Rünler
Çerçeveleme: Yakın çekim	Odin figürü ön planda
Siyah ve sepya rengi tonlama	Tarihsellik, gizem

Tablo 12: “With Oden On Our Side (2006)” Albüm Resminde Yananlamın Gösteren Ve Gösterilen Tablosu

“With Oden On Our Side” albüm kapağının düzanlamında atlı erkek figürü görülmektedir. Bu figür İskandinav mitolojisinde, tanrı **Odin**’in sekiz bacaklı atı **Sleipnir**’i ve üzerindeki sürücü de **Odin**’i temsil etmektedir (Page, 2009: 36). Kathryn Wilkinson editörlüğündeki “Signs & Symbols (*Semboller ve İşaretler*, 2014)” kitabının “*Kelt Ve Kuzey Avrupa Tanrıları*” adlı bölümünde, Amon Amarth’ın bu albümde kullandığı **Odin** ve **Sleipnir** görseli aynı şekliyle yer almaktadır. Kitapta **Odin**’in atı **Sleipnir** hakkında yer alan bilgi ise şöyledir:²¹ “Odin atların en hızlısı olduğuna inanılan sekiz bacaklı sihirli at Sleipnir’e binerdi. Çok sayıdaki bacağı onun yerde, suda ve gökte dörtnala gidebileceği anlamına gelirdi” (Wilkinson, 2014: s. 143).

Christopher Dell (2014) **Odin**’in atı **Sleipnir** konusunda şu açıklamada bulunmaktadır: “Odin’ın atı Sleipnir sekiz bacaklı olduğundan hızlıdır ve yere sağlam

²¹ Aynı kitabın bahsi geçen bölümünde İskandinav mitolojisinde yer alan Freya, Frigg, Tyr, Frey gibi diğer tanrılara dair bilgi ve görsellere bakmakta yarar vardır (Wilkinson, 2014: ss. 142-143).

basar (Kimi zaman ona binip yeraltına indiği bile olur). Sleipnir, Loki'nin yavrusu olduğu ve bu fitneci tanrının kısrağ kılığına girdiği sırada döllendiği söylenir (Dell, 2014: s. 238).

Sleipnir ve **Odin** figürünün arkasındaki üçgen, Viking sembolü -aynı zamanda Odin'in sembolü olarak da bilinen- **Valknut**'u temsil etmektedir **Valknut** sembolünün anlamı kesin olarak bilinmemekle birlikte, "savaştaki ölüm" imgesiyle ilişkisi olduğu öngörülmektedir (<http://www.vikingrune.com/2009/01/valknut-viking-symbol/>, 30.04.2015). **Valknut**'un sağ alt ve üzerinde yer alan rünler dikkat çekmektedir. Bu rünler, **Odin** ve **Valknut** imgeleriyle ilişkilendirilebilir ve böylece rünlerin gösterilene Viking Çağı ve İskandinav mitolojisidir.

Çerçeveye genel olarak siyah ve **Sleipnir** figüründeki sepya renk hâkimdir. Siyah belirsizliği ve gizemi simgeler. Sepya rengi ise tarihselliği, dolayısıyla kapak resminde yer alan diğer imgelerle birlikte mitolojik bir anlatıyı simgelemektedir. Çerçevenin ortasındaki yazıda ise grubun adı ve albümün adı hakkında bilgi vermektedir.

3.7. “Twilight Of The Thunder God (2008)” Albüm Resminin Gösterge Çözümlemesi



Resim 7: “Twilight Of The Thunder God (2008)” Albüm Kapağı Resmi

“Twilight Of The Thunder God (2008)” albümünde yer alan şarkılar ve şarkılar içinde yer alan mitolojik göndermeler aşağıdaki gibidir:

1. Twilight Of The Thunder God (*Jörmungandr, Thor, Odin, Hlôdyn, Ragnarök, Mjölnir*)
2. Free Will Sacriface
3. Guardians Of Asgard (*Asgard*)
4. Where Is Your God?
5. Varyags Of Miklagard (*Nornlar*)
6. Tattared Banners And Bloody Flags (*Loki, Æsir, Yggdrasil, Muspel, Midgard, Nifelheim, Fenris – Fenrir, Heimdall, Odin, Nornlar, Valkyrie*)

7. No Fear For The Setting Sun
8. The Hero
9. Live For The Kill
10. Embrace Of The Endless Ocean

Albüm resmi dijital görüntüden oluşmaktadır. Çerçevenin sağında ve alt kısmında ejderha benzeri bir yılan görülmektedir. Yılanın ağzı tehditkâr biçimde açıktır ve dilini tutmakta olan adama dönüktür. Adam, yılanın çerçevenin ortasında yer alan kıvrımları üzerinde ayakta durmaktadır. Adamın uzun, sarı sakal ve saçları görülmektedir. Adamın üzerinde savaşçı kıyafetini andıran bir elbise ve elbiseyi bir arada tutan görülmektedir. Adamın sağ elinde parlak, kısa ve üzerinde rünlere benzeyen işlemelerin olduğu bir çekiç vardır. Diğer eliyle ise karşısındaki yılanın dilini tutmaktadır. Adamın duruşu, elindeki çekiçle yılanı vurmaya hazır gibi görülmektedir. Yılan ile adamın etrafında ve çerçevenin ortasına kadar olan alanda okyanusu andıran görüntü yer almaktadır. Dalgalı suların üzerinde alevler ve şimşekler görülmektedir. Çerçevenin genelinde yağmur ve şimşek benzeri bir efekt dikkat çekmektedir. Çerçevenin geneline fırtınalı bir gökyüzü tonları hâkimdir. Çerçevenin sol üst kısmında alev renginde ve rün benzeri fontlarla grubun adı (AMON AMARTH) yazılmıştır. Grup adının altında ise daha küçük puntolarda albümün adı (TWILIGHT OF THE THUNDER GOD) görülmektedir.

Birinci Derecede Gösteren: Yılan ve yılanın dilini tutan çekiçli adamdır. Yılanın boyutu ve ejderha benzeri görüntüsü, onun mitolojik bir yaratık olduğunun göstergesidir. Adam, kıyafeti ve elinde tuttuğu silahı ile bir savaşçıyı temsil etmektedir. Buna ek olarak, adamın mitolojik bir karakter ile dövüşürken resmedilmesi ve elinde tuttuğu işlemeli çekiç, onun da mitolojik bir gösterge olduğu anlamını vermektedir.

İkinci Derecede Gösteren: Okyanus, alevler ve şimşektir. Dalgalı ve fırtınalı okyanus, tehlikenin göstergesidir. Okyanusun ötesindeki alevler ise bu tehlikeyi ve tehdidi destekleyen imgelerdir. Şimşekler fırtınanın göstergesi, dolayısıyla alev ve fırtınalı okyanusun yarattığı kargaşa atmosferini destekleyen bir göstergedir.

Renk Kodu: Resme hâkim olan renkler siyah ve gri karışımı alacakaranlık tonları ve kırmızıdır. Alacakaranlığı oluşturan renkler karamsarlığı ve ölümü temsil etmektedir. Alev rengi kırmızılık ise dehşetin ve tehlikenin göstergesidir.

3.7.1. “Twilight Of The Thunder God (2002)” Albüm Resminin Düzanlam Ve Yananlam Çözümlemesi

Düzanlamın Gösterenleri	Düzanlamın Gösterilenleri
Çekiçli adam	Thor, Mjöllnir
Yılan	Midgard yılanı, Jörmungandr
Alev, fırtına	Ragnarök, kıyamet
Şimşek	Şimşek tanrısı, Thor

Tablo 13: “Twilight Of The Thunder God (2008)” Albüm Resminde Düzanlamın Gösteren ve Gösterilen Tablosu

Yananlamın Gösterenleri	Yananlamın Gösterilenleri
Çerçeve düzenlemesi: Ön Plan	Thor ve Midgard Yılanı
Orta Plan	Deniz
Arka Plan	Alev, şimşek
Çerçeveleme: Yakın çekim	Thor ve Midgard Yılanı ön planda, aksiyon
Siyah ve gri tonlama	Alacakaranlık, ölüm, son
Özel efekt	Şimşek, alev

Tablo 14: “Twilight Of The Thunder God (2008)” Albüm Resminde Yananlamın Gösteren Ve Gösterilen Tablosu

“Twilight Of The Thunder God” albüm kapağının düzenlamında ejderha benzeri yılan ve yılanın dilini tutan çekiçli adam görülmektedir. Adam, İskandinav mitinde var olan tanrı **Thor**’u ve saldırmakta olduğu yılan ise yine aynı mitte var olan **Midgard Yılanı**’nı (*Jörmungandr*) temsil etmektedir. Adamın elinde tuttuğu çekiç ve kemeri, onun **Thor** olduğunu göstermektedir. Zira kemer **Thor**’un güç kemeri, çekiç ise kutsal silahı olan **Mjölnir**’i temsil etmektedir. Çerçevenin farklı bölgelerinde kıvrımları görünen ejderha benzeri yılan ise İskandinav mitine göre dünyanın sonunu getirecek olan **Midgard Yılanı**’nı, diğer adıyla **Jörmungandr**’ı temsil etmektedir. **Thor** ve **Midgard Yılanı**’nın arkasındaki alev, fırtına ve şimşekler kaos izlenimi uyandırmaktadır. İskandinav mitolojisine göre **Thor** ile **Midgard Yılanı**, mitte bahsi geçen kıyamet gününde, yani **Ragnarök**’ta karşı karşıya gelerek savaşır. Dolayısıyla, çerçevede bulunan şimşek, alev ve fırtına imgeleri kıyamet gününü, yani **Ragnarök**’u temsil etmektedir. Çerçevede yer alan şimşekler aynı zamanda, şimşek tanrısı olan **Thor**’un göstergesidir. Yorumlanan göstergeleri desteklemesi açısından İskandinav mitolojisinde **Ragnarök** ve **Midgard Yılanı** (*Jörmungandr*) hakkındaki anlatılara bakıldığında ise ortaya şöyle bilgiler çıkmaktadır:

Kuzey uluslarında bir zaman bütün âlemin yok olacağına ilişkin kesin bir inanç vardır. Ne var ki, bu korkutucu kıyamet günü habersiz gelmeyecekti. Üst üste üç kış yaşanacak; göğün dört bir köşesinden kar yağacak, dondurucu ayaz olacak, rüzgâr ısıracak, fırtınalar kopacak ve güneş hiç teselli etmeyecekti. Araya yaz girmeden böyle üç kış geçecekti. Sonra bunu aynı şekilde üç kış daha takip edecek ve bu dönemde evrene savaş ve düşmanlık yayılacaktı... O zaman kurt Fenrir bağlarını koparacak, Midgard Yılanı (*Jörmungandr*) denizdeki yatağından çıkacak ve zincirlerinden kurtulan Loki de tanrıların düşmanlarının safına geçecekti (Bulfinch, 2010: s. 380).

Resme genel olarak siyah-gri tonları hâkimdir. Alacakaranlık düzeyindeki bu tonlama, çerçevede bulunan **Ragnarök** imgelerini destekleyen bir göstergedir. Çerçevenin son üst köşesindeki yazılar ise grubun adı ve albüm adı hakkında bilgi vermektedir.

3.8. “Surtur Rising (2012)” Albüm Kapağının Gösterge Çözümlemesi



Resim 8: “Surtur Rising (2012)” Albüm Kapağı Resmi

“Surtur Rising (2012)” albümünde yer alan şarkılar ve şarkılar içinde yer alan mitolojik göndermeler aşağıdaki gibidir:

1. War Of The Gods (*Odin, Vanir, Hænir, Mimir, Njordr, Freyr, Asgard, Vanaheim*)
2. Töck's Taunt: Loke's Treachery Part II (*Balder, Höder, Hel, Loki*)
3. Destroyer Of The Universe (*Muspelheim, Surtur, Frej*)
4. Slaves Of Fear (*Odin*)
5. Live Without Regrets (*Valhall*)
6. The Last Stand Of Frej (*Frej*)
7. For Victory Or Death

8. Wrath Of The Norsemen
9. A Beast Am I (*Týr, Ragnarök*)
10. Doom Over Dead Man

Albüm resmi, dijital görüntüden oluşmaktadır. Çerçevenin alt ve orta kısmında atlı insanlar görülmektedir. İnsanların üzerinde zırh ve miğferleri vardır. Atlılar kalkan, silah ve bayrak taşımaktadır. Atlıların gerisinde ve çerçevenin ortasında ise insanlardan daha büyük başka bir insan görülmektedir. Büyük olan insanın başında boynuzlu bir miğfer, boynunda pelerini ve belinde kemeri görünmektedir. Elinde alevden bir kılıç tutmaktadır ve kılıcı yerdeki insanlara vurmaya üzere görülmektedir.

Çerçevenin sağ alt ve sol alt köşelerinde yanmakta olan ahşap yapılar görülmektedir. Sol üst köşede ise alevlerin yarattığı dumandan bir bulut kümesi vardır. Çerçevenin sağ üst köşesinde patlamakta olan bir yanardağ görülmektedir. Yanardağdan çıkan lavlar dağın yamacında kıvrımlar oluşturmuştur.

Resmin geneline kırmızı ve alev renkleri hâkimdir. Çerçevenin sol üst köşesinde fosforlu alev renginde, büyük harflerle ve rünlere benzer bir font ile grubun adı (AMON AMARTH) yazılıdır. Grup adının altında ise daha küçük puntolar ile albümün adı (SURTUR RISING) görülmektedir.

Birinci Derecede Gösteren: Çerçevenin ortasında yer alan büyük boyutlardaki insan ve onun saldırı konumunda olduğu yerdeki insanlardır. Yerde bulunan insanların zırh, miğfer ve silahları onların savaşçı olduğunun göstergesidir. Bir arada durmuş hâlde karşısındaki büyük boyutlardaki insandan kaçışları, kaybedilmiş bir savaşın askerleri olduklarını gösterir. Çerçevenin ortasında yer alan büyük boyutlardaki insanın boyutu ve alevden kılıcı onun insanüstü bir canlı olduğunun göstergesidir. Kılıcını yerde kaçmakta olan insanlara doğru savurduğu duruş ise amacının çerçevenin altındaki insanları yok etmek olduğunu göstermektedir.

İkinci Derecede Gösteren: Çerçevenin sağında ve solunda yanan yapılar ile sağ üstte yer alan yanardağdır. Yanmakta olan yapılar ve alevlerin oluşturduğu duman bulutları yenilginin ve yok oluşun göstergesidir. Yanmakta olan yanardağ, tehlikenin ve kaçınılmaz ölümün göstergesidir. Yanardağın ağzında püskürmekte olan alev, tehlikenin henüz bitmediğini gösterir.

Renk Kodu: Resme hâkim olan renk alev rengidir. Alev rengi öfkenin, savaşın, yok oluşun ve dehşetin göstergesidir.

3.8.1. “Surtur Rising (2012)” Albüm Resminin Düzanlam Ve Yananlam Çözümlemesi

Düzanlamın Gösterenleri	Düzanlamın Gösterilenleri
Dev	Ateş devi, Surtur
Atlılar	Savaşçılar
Yanardağ	Kıyamet, Surtur’un felâketi

Tablo 15: “Surtur Rising (2012)” Albüm Resminde Düzanlamın Gösteren Ve Gösterilen Tablosu

Yananlamın Gösterenleri	Yananlamın Gösterilenleri
Çerçeve düzenlemesi: Ön plan	Ateş devi
Orta plan	Savaşçılar
Arka plan	Yanardağ
Çerçeveleme: Boy çekim	Ateş devi ön planda
Genel çekim	Yanmış yapılar ve yanardağ arka planda
Alev rengi tonlama	Savaş, ölüm, kıyamet
Özel efektler	Alev

Tablo 16: “Surtur Rising (2012)” Albüm Resminde Yananlamın Gösteren Ve Gösterilen Tablosu

“Surtur Rising” albüm kapağının düzenlamında elinde alevden kılıç tutan dev boyutlarda bir adam ve onun saldırıya geçtiği, daha küçük boyutlarda atlı insanlar görülmektedir. Elinde alevden kılıç olan dev, İskandinav mitinde yer alan **Alev Devi**, yani alev diyarı **Muspell**’in başındaki dev olan **Surtur**’u temsil etmektedir. **Surtur**’un üzerindeki şeytansı boynuzlara sahip olan miğfer kötülük ve tehdidin göstergesidir. Surtur’un saldırı hâlinde olduğu kişiler ise savaşçılardır.

Çerçevedeki resim, savaşçılara saldıran **Surtur**’u temsil ediyorsa, o hâlde resmin tamamının İskandinav mitindeki kıyamet olan **Ragnarök**’u temsil ettiğini söylemek yanlış olmamaktadır. Nitekim resmin **Surtur**’a ait olduğu konusunda ipucu veren mitsel anlatı şöyledir:

Bütün bu gürültü arasında gökyüzü yarıldı ve Muspell’in adamları atlarının sırtında doludizgin geldiler, başlarında ise ateş devi Surt bulunuyordu. Surt’un kılıcı güneşten daha aydın bir ışık saçıyordu... Daha sonra Surt, kılıcıyla dünyanın üzerine alevler fırlattı. Midgard alevlere boğuldu. Bütün dünyalar alev alev yanıyordu (Tetzner, 2004: ss. 220-223).

Yukarıda İskandinav mitindeki kıyamet gününü anlatan alıntılar, resimdeki alevden kılıcı olan devi, kaçışan savaşçıları ve hatta ikinci derecede gösteren olan yanardağı gösterilenlerini ortaya koymaktadır. Ateş devinin insanların dünyasını yok edişinin resmedildiği bu çerçevede, savaşçıların **Surtur**’a sırtını dönmüş hâlde gidişi, devden kaçtıklarını ve savaşı kaybettiklerini gösterir.

Çerçevenin sağ ve sol tarafında yer alan yanmış yapılar insanlar için savaşın kaybının başka bir göstergesidir. Çerçevenin üzerinde yer alan yanardağ, üst metinde belirtildiği gibi **Surtur**’un dehşetinin; dolayısıyla yok edici gücün ve **Ragnarök**’un göstergesidir.

Resme alev rengi hâkimdir. Bu renk kıyamet günü olan **Ragnarök**'un ve özellikle de ateş devi **Surtur**'un göstergesidir. Resmin sol üst tarafındaki yazılar grubun adı ve albümün adı hakkında bilgi vermektedir.

3.9. “Deceiver Of The Gods (2013)” Albüm Kapağının Gösterge Çözümlemesi



Resim 9: “Deceiver Of The Gods (2013)” Albüm Kapağı Resmi

“Deceiver Of The Gods (2013)” albümünde yer alan şarkılar ve şarkılar içinde yer alan mitolojik göndermeler aşağıdaki gibidir:

1. Deceiver Of The Gods (*Asgard*)
2. As Loke Falls (*Heimdall, Loki*)
3. Father Of The Wolf (*Odin*)

4. Shape Shifter (*Asgard, Ragnarök*)
5. Under Siege
6. Blood Eagle
7. We Shall Destroy (*Odin*)
8. Hel (*Hel*)
9. Coming Of The Tide
10. Warriors Of The North (*Odin, Valhalla*)

Albüm resmi dijital görüntüden oluşmaktadır. Çerçevenin sağ alt tarafında dizlerini bükmüş bir şekilde duran bir adam vardır. Adamın üzerinde öne kıvrımlı ve boynuzlu miğfer, mavi bir pelerin, savaş kıyafeti ile sağ elinde mızrak ve sol elinde kalkan yer almaktadır. Adamın bakış açısı çerçevenin sol üst köşesine doğrudur ve sol üst köşede bulunan kişiye doğru savunma pozisyonundadır.

Çerçevenin sol üstünde, gökyüzünde boynuzlu iki hayvanın çektiği bir kağıt benzeri aracın üzerinde adam görülmektedir. Adamın üzerinde altın renginde savaş kıyafeti, uzun kırmızı bir pelerin ve sağ elinde kısa bir çekiç yer almaktadır. Adam sol eliyle üzerindeki bineklerin kayışını tutmakta, sağ eliyle ise çekicini kaldırarak çekiçten çıkan şimşegi çerçevenin sağ tarafındaki kişiye doğrultmaktadır.

Çerçevenin sol kısmı açık renkli bulutlarla, sağ kısmı ise koyu renkli bulutlarla kaplıdır. Çerçevenin sol tarafında bulunan adamın arkasında miğferleri ve göğüslerinin bir kısmı görünen insanlar vardır. Sağ alt köşede kalkanları, zırhları ve bayrakları görülen başka bir insan grubu görülmektedir. Çerçevenin orta üst kısmında fosforlu alev rengi ve rün benzeri bir font ile grubun adı (AMON AMARH), grup adının sağ alt köşesinde ise daha küçük puntolarla albümün adı (DECEIVER OF THE GODS) yer almaktadır.

Birinci Derecede Gösteren: Çerçevenin sol üstünde ve sağ altında yer alan insanlardır. Sağ altta bulunan insanın üzerindeki kıyafet ve elindeki mızrak ile kalkan, onun savaşçı olduğunu göstermektedir. Kalkanını resmin sol üstünde yer alan adamın çekicinden gelen şimşeğe doğru kaldırması, adamın karşıdan gelen atağa karşı savunma yaptığını gösterir. Çerçevenin üzerindeki adamın kıyafeti ve elindeki çekiç onun savaşçı olduğunu gösterir. Adamın gökyüzünde ve keçi benzeri atların taşıdığı aracın üzerinde oluşu, ayrıca çekicinden şimşek çıkması ise adamın doğaüstü bir canlı olduğunun göstergesidir.

İkinci Derecede Gösteren: Çerçevenin sağ üst ve sol alt köşesinde bulunan insan toplulukları ile çerçevenin sol ve sağ kısımlarında bulunan bulutlardır. Çerçevenin sol köşesindeki adamların miğferleri ve kalkanları görülmektedir. Bu silahlar, onların savaşçı olduklarını gösterir. Adamların sol köşedeki savaşçının arkasında oluşu, bahsi geçen adamın tarafında yer aldıklarının göstergesidir. Çerçevenin sağ alt köşesindeki insan topluluğu ise, diğerleri gibi zırhlar giymekte ve bayrak ile silah taşımaktadır. İnsanların duruşları ve silahları, onların savaşçı olduklarını göstermektedir. Aynı zamanda taşıdıkları bayrak ve sağ alt köşedeki adamın arkasında oluşları da, resmin solundaki insanlardan farklı bir tarafı desteklediklerini göstermektedir. Çerçevenin sağ üst kısmındaki karanlık bulutlar, karamsarlığın ve kötülüğün; sağ tarafındaki açık renkli bulutlar ise aydınlığın ve ışığın göstergesidir.

Renk Kodu: Resme hâkim olan renk mavi, gri ve siyah tonlarıdır. Bu renkler, karamsarlığı, hüznü ve melankoliyi temsil etmektedir.

3.9.1. “Deceiver Of The Gods (2013)” Albüm Resminin Düzanlam Ve Yananlam Çözümlemesi

Düzanlamın Gösterenleri	Düzanlamın Gösterilenleri
Boynuzlu savaşçı	Loki, kötülük
Çekiçli savaşçı	Thor
Bayraklı ordu	Loki'nin ordusu, Hel'in ordusu
Çekiçli savaşçının arkasındaki topluluk	Thor'un ordusu
Kara bulut	Kötülük
Açık renk bulut, şimşek	Aydınlık, kurtuluş

Tablo 17: “Deceiver Of The Gods (2013)” Albüm Resminde Düzanlamın Gösteren Ve Gösterilen Tablosu

Yananlamın Gösterenleri	Yananlamın Gösterilenleri
Çerçeve düzenlemesi: Ön Plan Orta Plan Arka Plan	Loki, Thor Thor'un ordusu, Loki'nin ordusu
Çerçeveleme: Boy çekim Uzak Çekim	Loki ve Thor ön planda Ordular geri planda
Aydınlatma: Soldan	Thor'un geliş yönü ön planda
Siyah ve mavi tonlama	Karamsarlık, melankoli
Özel efekt	Şimşek

Tablo 18: “Deceiver Of The Gods (2013)” Albüm Resminde Yananlamın Gösteren Ve Gösterilen Tablosu

“Deceiver Of The Gods” albüm kapağının düzanlamında, yerde savunma konumunda olan bir adam ile gökyüzündeki hayvanların çektiği aracın üzerindeki saldırı konumundaki bir adam görünmektedir. Resmin sol üst kısmında görünen ve hayvanların çektiği aracın üzerinde duran adam **Thor**'u temsil etmektedir. Bu temsili veren anlam, adamın elinde tuttuğu ve ucundan şimşek çıkan kısa saplı çekiçtir.

Bilindiği üzere **Thor** şimşek tanrısıdır ve resimde görüldüğü gibi **Mjöllnir** adında bir çekice sahiptir.

Diğer anlam ise, **Thor**'un üzerinde durduğu aracı çeken iki keçidir. Resimdeki keçiler, İskandinav mitinde **Thor**'un kullandığı ve isimleri **Tanngrisnir** ile **Tannjöstur** olan mitolojik binekleri temsil etmektedir. Çerçeve **Thor**'un olduğu konum aydınlık ve orada bulunan bulutların açık renkli olması, **Thor**'un iyiliği temsil ettiğini ve çerçevenin sağ tarafında var olan karanlığı yok etme amacı taşıdığını göstermektedir. **Thor**'un arkasında konuşlanmış kişiler ise **Thor**'un bu savaşta yalnız olmadığını gösterir.

Thor'un şimşegini gönderdiği yönde, yani çerçevenin sağ alt kısmındaki adam resmin karanlık tarafında durmaktadır. Adamın üzerindeki ileriye kıvrımlı boynuzdan yapılmış miğfer, kötü bir kişiliğin göstergesidir. Bu bağlamda, **Thor**'un çekiciyle saldırıya geçtiği kişinin **Loki**'nin temsili olduğunu söylemek yanlış olmamaktadır. Çünkü İskandinav miti anlatılarına göre kıyamet günü olan **Ragnarök**'ta **Loki**, **Ölümler Diyarı Hel**'deki ölümlerden oluşan bir ordu ile birlikte tanrılara karşı savaşacaktır. Bulfinch (2010) mitolojideki bu anlatıyı şöyle yorumlamaktadır:

...Kurt Fenrir bağlarını koparacak, Midgard Yılanı denizdeki yatağından çıkacak ve zincirlerinden kurtulan Loki de tanrıların düşmanlarının safına geçecekti. Bu topyekûn yıkımın ortasında Muspelheim'in oğulları, önlerinde ve arkalarında alev ve ateş, Surtr'un liderliği altında her şeyi yakıp kül edeceklerdi. Atlarıyla gökkuşağı köprüsü Bifrost'tan geçecekler ve köprü atların toynakları altında yıkılacaktı. Gelgelelim, onlar köprünün çökmesine aldırmadan Vigrid adındaki savaş meydanına doğru yollarına devam edeceklerdi. Oraya Kurt Fenrir, Midgard Yılanı (Jörmungandr), Loki ve Hela'nın (Hel) bütün takipçileri ile Don (Buz) devleri de gelecekti (Bulfinch, 2010: s. 380).

Sonuç olarak, resmin genelinde iyi ve kötü çatışmasının olduğu gösterge temsilinin yer aldığı söylemek mümkündür. **Loki** ve ordusunun kısmında yer alan

karanlık bulutlar kötülüğü; **Thor** ve ordusunun geldiği yönde yer alan açık renkli bulutlar ve şimşek aydınlığın, kurtuluşu temsil etmektedir. Çerçevenin orta ve üst kısmında yer alan yazılar ise grubun adı ile albümün adı hakkında bilgi vermektedir.

4. BULGULAR VE DEĞERLENDİRME

Amon Amarth'ın dokuz albüm görseli üzerinde yapılan göstergebilimsel çözümlenmeler ve buna ek olarak şarkı sözleri ile sahne tasarımları üzerine yapılan incelemeler, grubun Viking yaşamı ve İskandinav mitolojisine dair anlatılar ile olan ilişkisinin tespitini olanaklı kılmıştır.

Grubun “Once Sent From The Golden Hall (1998)” albüm resmindeki düzenlam ve yananlam çözümlenmesi ile albümde Yggdrasil (Dünya Ağacı) ve Surtur imgeleri tespit edilmiştir. “The Avenger (1999)” albümünde savaş ve ölüm temalı imgeler Viking savaşçılarına göndermede bulunmaktadır. “The Crusher (2001)” albümündeki resimde Thor, Mjöllnir ve Valhalla imgelerinin yanı sıra, İskandinav mitolojisindeki ‘Ragnarök’ (kıyamet günü) anlatısına dair göndermeler mevcuttur. “Versus The World (2002)” albümündeki kompozisyon, savaşçı yönleriyle Viking halkını temsil etmektedir. “Fate Of Norns (2004)” albümü bariz bir şekilde, İskandinav mitolojisinde yer alan Kader Perilerini (Nornlar) ve Dünya Ağacı Yggdrasil’i betimlemektedir. “With Oden On Our Side (2006)” albümünde ise tanrı Odin, onun sekiz bacaklı atı Sleipnir ve Viking sembolü olan Valknut yer almaktadır. “Twilight Of The Thunder God (2008)” albümü İskandinav mitolojisinde yer alan tanrı Thor, elinde tuttuğu çekiç Mjöllnir ile birlikte Jörmungandr (Midgard Yılanı) ile olan karşılaşmasını temsil etmektedir. Aynı zamanda bu kompozisyon, mitolojideki Ragnarök’ün (Kıyamet) de göstergesidir. “Surtur Rising (2012)” albümünde açık bir şekilde Ragnarök temsili mevcuttur. Resimde yer alan ateş devi Surtur, Yanardağ (Surtur’un felaketi) ve Viking savaşçıları bu temsili kanıtlamaktadır. Grubun son albümü “Deceiver Of The Gods (2013)” albümünde ise mitolojide yer alan Thor ve Loki’nin karşılaşması resmedilmektedir. Resimde Thor, Loki, Thor’un ordusu, Thor’un binekleri olan Tanngriðnir ve Tanngjósstr, Loki’nin ordusu, Hel’in ordusu

görüntüleri ve İskandinav mitolojisinde yer alan Ragnarök (Kıyamet) karşılaşması betimlenmektedir.

Öte yandan, grubun albüm isimleriyle birlikte şarkı adları ve bu şarkıların sözleri üzerine verilen örnekler, Amon Amarth'ın bu şarkıları oluştururken İskandinav mitolojisine ve Viking yaşamına dair anlatılardan yararlandıkları gözlemlenmektedir. 03.08.2014 tarihinde, İstanbulda Amon Amarth grubunun vokalisti Johan Hegg ile yapılan görüşmede kendisi grubun İskandinav mitolojisi ile olan bariz ilişkinin tespit edileceği birkaç şarkı önerisinde bulunmuştur. Johan Hegg'in önerisi üzerine "Twilight Of The Thunder God (2008)" albümünde bulunan "Twilight Of The Thunder God", "Surtur Rising (2012)" albümünde bulunan "War Of The Gods" ve "Deceiver Of The Gods (2013)" albümünde yer alan "Deceiver Of The Gods" şarkılarının sözleri incelendiğinde, şarkıların İskandinav mitolojisinde yer alan anlatılarla bağıntılı olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda "Twilight Of The Thunder God (*Şimşek Tanrısının Alacakaranlığı*)" adlı şarkıda İskandinav mitolojisinde şimşek tanrısı olan Thor, Midgard Yılanı olarak bilinen Jörmungandr ve mitolojideki Kıyamet'i temsil eden Ragnarök isimlerine rastlanmaktadır. Mitsel anlatı kapsamında bakıldığında ise şarkının tanrı Thor ve Jörmungandr'ın (Midgard Yılanı) Ragnarök'teki (Kıyamet) karşılaşmasını anlattığı görülmektedir. "War Of The Gods (*Tanrıların Savaşı*)" şarkısında ise mitolojideki iki tanrı topluluğu olan Aesir ve Vanir'in savaşı anlatılmaktadır. Burada da mit anlatısında yer alan tanrılardan Odin, Hæmir, Mimir'in adı geçmektedir. "Deceiver Of The Gods (*Tanrıların Düzenbazı*)" adlı parçanın ise bariz bir şekilde Loki'yi konu aldığı gözlemlenmiştir. Zira mitsel anlatıda Loki düzenbaz, hileci gibi sıfatlarla nitelendirilmektedir. Nitekim şarkı sözleri incelendiğinde parçanın Loki'nin ağzından Asgard'daki yaşamını anlattığı gözlemlenmektedir. Bahsi geçen şarkılardaki mitsel imgelerin tespitinin ardından grubun "Versus The World (2002)" albümünde yer alan "Where Silent Gods Stand Guard", "Deceiver Of The Gods (2013)" albümünde yer alan "We Shall Destroy", "With Oden On Our Side (2006)" albümünde yer alan "Runes To My Memory" ve yine aynı albümde yer alan "Cry Of The Blackbirds" şarkıları ise Viking temsilleri bakımından incelenmiştir.

Florian Heesch (2010), “Metal For Nordic Men: Amon Amarth Representations Of Vikings” makalesinde belirttiği üzere Amon Amarth’ın Vikinglerin popüler sunumundaki tercihi, daha çok kültürel bellek ile paylaşılan bir imaja dayalıdır. Diğer bir deyişle Amon Amarth, Vikingleri tarihsel bir tutum yerine, popüler imaj ile şekillenen bir biçim ile temsil etmektedirler. Ancak şarkı sözleri incelendiğinde grubun tarihsel belleği ötelemediği, Vikingleri tarihsel yönleriyle de ele aldıkları görülmektedir. Söz gelimi Vikingler, Viking baskınları olduğu dönemde yaşayan Hristiyan tarihçiler tarafından “acımasız, vahşi savaşçılar” olarak resmedilmiştir. Bu bağlamda Amon Amarth’ın “Versus The World – 2002” albümünde yer alan “Where Silent Gods Stand Guard (*Sessiz Tanrıların Nöbet Tuttuğu Yere*)” şarkısının sözlerinde Viking halkının “acımasız, savaşçı” yönlerini öne çıkardığı gözlemlenmektedir. Aynı zamanda “Deceiver Of The Gods – 2013” albümündeki “We Shall Destroy (*Yok Etmeliyiz*)” şarkısının sözlerindeki Viking imajının da Hristiyan tarihçilerin betimlemelerine uygun düştüğü gözlemlenmektedir.

Diğer taraftan Amon Amarth, gururlu, ölümden korkmayan, kahramanca duyguları olan, şana önem veren ve ölenleri unutmayan yönleriyle de Viking temsillerini şarkı sözlerine işlemiştir. Cry Of The Blackbirds (*Kara Kuşların Ağlayışı*) şarkısında Vikinglerin ölüm korkusu taşımayan, cesur yönleri anlatılmaktadır. Aynı zamanda bu şarkı mitolojide yer alan Odin’e de göndermede bulunmaktadır. Diğer taraftan “Runes To My Memory (*Benim Anıma Oyulan Rünler*)” adlı şarkıda savaşta ölmek üzere olan bir Viking savaşçısı anlatılmaktadır. Burada ise bir önceki örneklerden farklı olarak Vikinglerin duygusal, acıklı yönleri ele alınmaktadır. Sonuç olarak, yapılan incelemenin de gösterdiği üzere, Amon Amarth grubunun şarkılarına bakıldığında, şarkı içeriklerinin İskandinav panteonuyla, İskandinav miti içinde yer alan anlatılarla veya Vikinglerle ilgili olduğu görülmektedir.

İncelemede Amon Amarth’ın müzik üretiminde İskandinav mitolojisine ve Viking halkına dair motiflere yer verdiği diğer boyutun da “görsel sunum” alanı olduğu gözlemlenmektedir. Nitekim grup üyelerinin hepsi uzun saçlıdır. Daha önce de belirtildiği gibi uzun saç popüler kültürdeki temsiller ve tarihsel betimlemeler bakımından savaşçı ve güçlü bir kimliği ifade etmektedir. Grubun vokalisti Johan

Hegg'in, diğer üyelerden farklı olarak uzun sakalı vardır. Uzun sakalı ise Viking savaşçılarının popüler kültürdeki temsiliyle ilişkilendirmek mümkündür. Hegg, kemerinin yanında bir adet içki boynuzu taşımaktadır. İçki boynuzunun da Viking imajını desteklediği düşünülmektedir. Aynı zamanda grup, EK 2'de görüleceği üzere konserlerinde İskandinav mitolojisi ve Viking kültürünü çağrıştıracak dekor ve sunumlar kullanmaktadır. İskandinav mitolojisini temsil eden motiflerin, bunun yanı sıra Eski İskandinav dilindeki yazıların (rün) işlendiği gemi, bayrak, Thor'un çekici gibi dekorlar ve bazı konserlerde şarkının icrası sırasında sahnede yer alan Viking kostümlü savaşçı figüranlar bu tarz kullanımlara örnek oluşturmaktadır. Aynı zamanda grubun çoğu konserinde alev kullandığı görülmektedir. Bu kullanım, grubun sahnede yarattığı atmosferi desteklemekte ve şarkıların içeriğini pekiştirmektedir.

Grubun Wacken Open Air (2009) isimli metal müzik festivalindeki konserinde görüldüğü üzere grup, devasa Viking gemilerini sahnelerinde kullanmaktadır. Ayrıca aynı konserde, grubun şarkıyı icrası sırasında, Viking kostümlü savaşçılar görülmektedir. Aynı festivalin 2014 yılındaki konserde grup İskandinav mitolojisinde yer alan Jörmungandr'ı (Midgard Serpent, Dünya Yılanı) betimleyen büyük dekorlar kullanmaktadır. Benzer şekilde, grubun Summer Breeze Open Air (2013) isimli metal müzik festivalindeki konserinde rünlerin yer aldığı sütunlara, ışıktandırılmalara ve Vikinglerin savaşını anlatan büyük bayraklara yer verdiği görülmektedir. Bahsi geçen örneklerin görsellerine EK 2'te ulaşmak mümkündür.

Sonuç olarak Amon Amarth'ın şarkı sözleri, kostüm, sahne tasarımı ve albüm resimleri üzerine yapılan incelemede, grubun Viking ve İskandinav mitolojisi imgelerini metal müziğe işledikleri ve böylece bahsi geçen imgeleri günümüzün sanat alanında temsilini gerçekleştirdikleri gözlemlenmektedir. Çalışmanın önceki bölümlerinde incelendiği üzere müzik, kültür evrenini şekillendiren unsurlardan biridir. Aynı zamanda müziğin kendisini tarih içinde edindiği birikimler sayesinde başlı başına bir evren olarak kabul etmek mümkündür. Bu açıklamalar kapsamında Amon Amarth'ın günümüzde ortaya çıkardığı müziksel üretimi aracılığıyla günümüzün kültürüne katkı yaptığını ve böylelikle kültür oluşumunda aktif bir rol oynadığını söylemek mümkündür. Amon Amarth'ı diğer müzik üretiminde bulunan gruplardan farklı kılan nokta ise, Amon Amarth'ın müziğinde mitolojik unsurları

kullanarak, tıpkı müzik gibi kültürün bir parçası olan ama aynı zamanda kendi başına birikimli bir evren olan “mitoloji” disiplinine de katkı sağlamasıdır. Çünkü incelemelerde de görüldüğü üzere grubun ürettiği müziğin temeli İskandinav (Nors) Mitolojisinde yer alan unsurlara bağlıdır. Böylece Amon Amarth, döneminin kültürünü ürettiği müzik aracılığıyla Şekillendiren bir müzik grubu ve aynı zamanda İskandinav mitolojisini müziklerine iŐleyerek, mitolojinin “Şekil değiştirerek varlığını sürdürmesi” işlevini geçerli kılan bir müzik grubu olarak karşımıza çıkmaktadır. Amon Amarth grubunun bu üretimleri ise günümüzde müziği ve mitolojiyi birbirine yaklaŐtırmakta ve daha önceki dönemlerde olduğu gibi bu iki alan arasındaki etkileşimi sürekli kılmaktadır.

SONUÇ

İnsanın çevresinde yer alan somut ve soyut olan her şeyi anlama ereği, onun asırlar boyunca yaşamını ve içinde bulunduğu toplumu şekillendirmesine olanak sağlamıştır. İnsanın bu itkisi, aynı zamanda kültürün de en büyük sağlayıcısıdır. Nitekim kültür, toplumların yaşayışları boyunca biriken maddi ve manevi değerler üzerine kurulu bir üretilerdir. Çalışmanın daha önceki bölümlerinde de belirtildiği üzere birey, yaşadığı coğrafyayı, içinde bulunduğu toplumu tanıdıkça kendini oraya ait hissedebilmektedir. Bu aidiyet duygusu insana ussal ve ruhsal çerçevede bir haz kazandırmaktadır. İnsanların bu amacı, onların toplum olarak şeyleri anlamak, yorumlamak ve aktarmak ödevlerini benimsemelerini sağlamıştır. Çalışmanın iki ana konusunu oluşturan “mit” ve “müzik” ise toplumların bahsi geçen ödevleri konusunda yaşam verdikleri iki kültür üretimi olarak ortaya çıkmaktadır.

Mitler, toplumların içinde buldukları coğrafyayı, benimsedikleri inanışları, sahip oldukları değerleri düşünsel süreçten geçirmelerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmış bir anlatı evrenidir. Daha basit bir deyişle mitler, toplumların mevcudiyet aynasıdır. Sınıflandırması konusunda olduğu gibi, ortaya çıkışı konusunda gizil yönlerini koruyan mitoloji, aynı zamanda sahip olduğu anlatı yapısıyla da bu özelliğini sürdürmektedir. Mitlerin hâlâ günümüzde bile gizemini koruyan bu yönü, onun sembolik imgelerle katman kazanan anlatılarında gizlidir. Mitlerin, ilkel toplumların yaşayış ve bilgeliklerinin yanı sıra kutsal değer ve inanışlarıyla şekillendiği görüşünden hareketle, mitleri diğer nesiller için bir “bilgelik potası” olarak görmek mümkündür. Nitekim ortaya çıktığı toplumun kültürel değerlerine bağlı olan mitler, o coğrafyanın toplumunu diğer toplumlardan farklı kılan değer ve bilgeliği içermesi bakımından önem kazanmaktadır. Bir din olmamasına rağmen toplum için inanç ve düzen sağlayan mitler, aynı zamanda barındırdıkları mistik, kozmolojik, toplumsal ve psikolojik işlevler sayesinde, insan üretimi olmasına rağmen onu üreten toplumu pek çok açıdan niteleyen bir öze sahiptir.

Her toplumun kendine ait bir miti ve her mitin de kendi kapsamı sınırlılığında mesajları vardır. Doğayı, yaratılışı, ölümü, inancı, savaşı, kahramanlığı, ahlâkı; kısacası *yaşamı* aktaran bu mitler, dünyanın dört bir yanında gerçekleşmiş farklı

yaşanmışlıkları ve bilgelikleri barındırmaktadır. Örneğin Yunan Mitolojisi, Kelt Mitolojisi, Türk Mitolojisi, Mısır Mitolojisi, İskandinav Mitolojisi ve daha birçok mitoloji evreni farklı sınıflandırmaya, işlevlere ve bunun yanında farklı sembolik anlatılara sahiptir.

Çalışmada inceleme alanına dâhil edilen İskandinav (Nors) Mitolojisi'ne dair edinilen bilgiler Nazım Edda (*Poetic Edda*), Nesir Edda (*Prose Edda*) ve Skald Şiirleri gibi kısıtlı kaynaklara dayanmasına rağmen, bahsi geçen sembolik anlatıları bu mitolojide gözlemlemek mümkündür. Çalışmada, Viking kültürü ile bağıntılı olan İskandinav mitolojisi genel hatlarıyla (panteon, evren, yaratılış ve son) incelendiğinde, anlatıların Dünya Ağacı'nın (*Yggdrasil*) dallarında var olan dokuz ayrı dünyada, Aesir (*Æsir*) ve Vanir adı altındaki iki tanrı topluluğu öncülüğünde şekillendiği gözlemlenmektedir. Bu anlatılar kıyameti ifade eden "Ragnarök" ve devamında gelen yeni bir yaşam müjdesiyle son bulsa da, İskandinav mitolojisinin sahip olduğu sınırlı kaynaklar, onun genel yapısının anlaşılmasını mümkün kılmaktadır.

Anlam kapsamındaki zengin yönü sayesinde mitler, hem geçmişin hem de günümüz toplumlarının dilinde, gündelik yaşamında, edebiyatında, resim sanatında, heykel sanatında ve müziğinde, ussal ve ruhsal imgelerle dolu bir ilham kaynağı olagelmiştir. Çalışmada da örneklendiği üzere edebiyatın, sinemanın, televizyonun ve *müziğin* her alanında mitolojinin yansılarını gözlemlemek mümkündür. İnsanların ussal ve ruhsal hazza ulaşma ödevi çerçevesinde ortaya çıkan diğer bir kültürel üretim olan "müzik" çalışma için bu noktada önem kazanmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde ayrıntılı bir şekilde incelendiği üzere müzik, insanın "ses" unsuru üzerindeki hâkimiyetiyle başlayan ve günümüzde de devam eden bir serüvendir. Önceleri insanın doğa seslerini taklit etmesi esasına dayanan müzik, insanın sesleri kontrol etmesi ve ürettiği aletler aracılığıyla farklı sesleri ortaya çıkarmasıyla birlikte sanatsal bir biçim kazanmıştır. Bütün kültürel üretimler gibi, yaşam bulduğu toplumun yaşayışlara ve yaşanan değişmelere bağlı şekillenen müzik, asırlar boyunca farklı gayelerin sanatsal aracı olarak varlığını sürdürmüştür. Eski Yunan'dan 20. Yüzyıl'a dek din adamları tarafından inançsal; devlet adamları tarafından yönetsel; sınıfsal farklılığa mensup bireyler tarafından ayrımcı amaçlarla

kontrol edilen müzik, günümüzde kapsamı kontrol altında tutulamayan bir sanatsal üretim evreni hâline gelmiştir. Bu evren, günümüzde hâlâ biriken bilginin ve gelişen teknolojinin sayesinde genişlemeye devam etmektedir.

Çalışmanın “müzik” alanındaki sınırlılığını oluşturan Metal Müzik, bahsi geçen teknolojik ve sosyo-kültürel değişimlerin, yenilikçi arayışların ışığında 1960’lı yılların sonunda ve 1970’li yılların başında Amerika ve İngiltere öncülüğünde gelişen bir müzik türüdür. Müziğin pek çok türünde olduğu gibi metal müzikte de, zamanla içerik ve teknik çerçevesinde farklı alt türler ortaya çıkmıştır. Diğer müzik türlerinde olduğu gibi metal müziğin alttürlerinin toplum içinde benimsenmesi sonucunda belli alt kültürlerin ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Nitekim Glam Metal, Death Metal, Black Metal, Folk Metal, Viking Metal gibi metal müziğin alt türleri, içerik, teknik ve biçim farklılıklarıyla kendi müzik kültürlerini ve dolayısıyla kendi dinleyicilerini şekillendiren alt türler olarak kabul görmektedir. İçerik ve teknik açısından farklı malzemelere yer vermesiyle renklenen metal müzik türü, mitolojiyi kullanım alanına dâhil etmesi sebebiyle çalışma için önem kazanmaktadır.

Daha önce de belirtildiği üzere mitolojinin pek çok alanda yansılarını görmek mümkündür. Ancak “müzik” ile “mitoloji” arasındaki ilişki yalnızca bu yansılardan ibaret değildir. Çalışmada “mitoloji ile müzik ilişkisi” konusunda öncelikle etimolojik bir bağını tespit edilmiştir. Dahası, hemen her mit anlatısında “müzik” unsurunun önemli bir konumda olması ve yine neredeyse bütün mitlerin panteonunda müzik ile ilişkilendirilen bir tanrı veya tanrıçanın bulunması da bu iki kültür evrenini birbirine yaklaştıran diğer bir noktadır.

Çıkarımlara çalışmanın sınırlılıkları üzerinden devam edildiğinde, günümüz metal müziğinde İskandinav mitolojisinin izlerini gözlemlemenin mümkün olduğu görülmektedir. İskandinav mitolojisinin metal müzik alanındaki bu varlığı, mitolojinin ilkel dönemdeki kültürel etkisinin günümüzde de devam ettiğini göstermektedir. Nitekim çalışmanın uygulama alanında incelenen İsveçli metal müzik grubu Amon Amarth üzerine yapılan göstergebilimsel çözümleme, İskandinav mitolojisinin günümüz metal müziği üzerindeki yansılarını ortaya çıkarma konusunda somut kanıtlar sunmaktadır.

Tarihi Eski Yunan dönemine kadar uzanan, ancak bir bilim olarak boyut kazanması 20. Yüzyıl'ı bulan göstergebilim, pek çok disiplin çatısı altında yapılan çalışmalarla zenginleşen ve böylece her türlü metni anlamlandırma sürecinden geçirmeye olanak sağlayan bir alan hâline gelmiştir. Göstergelerin altında yatan anlamları, anlamların yan anlamlarını ve gizli kalan yorumları ortaya çıkarmaya ve yorumlamaya olanak veren göstergebilimsel çözümleme yöntemi, uygulama alanına dâhil edilen metal müzik grubu Amon Amarth'ın albüm resimlerinde mevcut olan göstergeleri, sembolleri ve anlamları ortaya çıkarmayı mümkün kılmıştır. Yapılan çözümleme sonucunda ulaşılan sonuçlar ise şöyledir:

Grubun müzik yaşamı boyunca piyasaya çıkarmış olduğu bütün albümlerinde İskandinav mitolojisine ve Viking kültürüne ait imgeler tespit edilmiştir. Bu bağlamda grubun ilk albümü olan “Once Sent From The Golden Hall (1998)” albümünde İskandinav mitolojisinde yer alan Yggdrasil (*Dünya Ağacı*), Kurt Fenrir ve Surtur (*Surtr*) imgelerine dair göstergelere ulaşılmıştır. “The Avengers (1999)” albümünde “savaş” ve “ölüm” temalı imgeler Viking halkını temsil etmektedir. “The Crusher (2001)” albümünde İskandinav mitinde yer alan Thor, Mjöllnir ve Valhalla anlatıları betimlenmektedir. “Versus The World (2002)” albümünde yer alan “savaşçı” imgelerini Viking halkıyla ilişkilendirmek mümkündür. “Fate Of Norns (2004)” albümünde Yggdrasil (*Dünya Ağacı*) imgesiyle birlikte İskandinav mitolojisinde yer alan Kader Perileri (*Nornlar*) anlatısı betimlenmektedir. “With Oden On Our Side (2006)” albümündeki İskandinav mitolojisi göstergeleri Odin ve Valknut (*Odin'in sembolü*) sembolüdür. “Twilight Of The Thunder God (2008)” albümündeki mit imgeleri Thor, Mjöllnir, Jörmungandr (*Midgard Yılanı*) ve Ragnarök'tür. “Surtur Rising (2012)” albümünde Ateş Devi Surtur ve Ragnarök temsili mevcuttur. “Deceiver Of The Gods (2013)” albümünde ise İskandinav mitinde yer alan Thor, Loki, Hel'in Ordusu, Thor'un Ordusu, Loki'nin Ordusu ve Thor'un binekleri olan Tanngriðnir ve Tanngjósstr anlatılarına dair imgeler tespit edilmiştir.

Çalışmanın “Bulgular Ve Değerlendirmeler” bölümünde ayrıntılı bir şekilde izah edildiği üzere Amon Amarth'ın albüm isimleri, şarkı adları ve sözleri incelendiğinde İskandinav mitolojisine ve Viking kültürüne dair imge ve anlatılara ulaşılmıştır. Nitekim “With Oden On Our Side (*Odin Bizim Yanımızdayken*)”,

“Twilight Of The Thunder God (*Şimşek Tanrısının Alacakaranlığı*)”, “As Loke Falls (*Loki Düşerken*)”, “Destroyer Of The Universe (*Evrenin Yok Edicisi*)” adlı şarkıların yalnızca şarkı başlıklarından bile İskandinav mitolojisine dair bağlantılar kurulmuştur. Ayrıca “Twilight Of The Thunder God (*Şimşek Tanrısının Alacakaranlığı*)”, “War Of The Gods (*Tanrıların Savaşı*)” ve “Deceiver Of The Gods (*Tanrıların Düzenbazı*)” şarkılarının hem başlıkları hem de sözleri incelenerek, bu parçaların İskandinav mitolojisinde yer alan tanrıları konu alan anlatılar olduğu gözlemlenmiştir. Diğer taraftan, farklı albümlerden seçilen “Where Silent Gods Stand Guard (*Sessiz Tanrıların Nöbet Tuttuğu Yere*)”, “We Shall Destroy (*Yok Etmeliyiz*)”, “Runes To My Memory” ve “Cry Of The Blackbirds (*Kara Kuşların Ağlayışı*)” şarkılarının sözleri üzerine yapılan inceleme ile grubun Viking temsili incelenmiştir. Yapılan gözlem sonucu grubun Viking temsilini hem tarihsel dayanakları hem de popüler motifleri göz önünde tutarak gerçekleştirdiği ortaya çıkmıştır.

Amon Amarth’ın grup üyelerinin giyim tarzları ve kostümleri incelendiğinde grubun Viking görünüşüne uygun bir tarz benimsediği gözlemlenmiştir. Grubun EK 2 bölümünde fotoğraf örnekleri yer alan Summer Breeze Open Air (2012), Wacken Open Air (2009) ve Wacken Open Air (2014) metal müzik festivallerindeki konserleri incelendiğinde, Amon Amarth’ın bu konserlerde Viking savaşçıları, Viking gemileri, boynuzdan yapılmış içki kadehleri, Yggdrasil (*Dünya Ağacı*) işlemeli bayraklar, Thor’un çekici (*Mjöllnir*) ve rün işlemlerinden oluşan dekorlar kullandıkları gözlemlenmiştir. Grup aynı zamanda pek çok konserinde alev kullanmaktadır. İncelenen konserlerde de gözlemlenebileceği gibi, konser sırasındaki alev kullanımı grubun yarattığı Viking ve mitoloji temalı atmosferi pekiştirmektedir. Amon Amarth’ın konser sırasında bu tarz uygulamalara yer vermesi, grubun İskandinav mitolojisi ve Viking temsilinin yalnızca albüm resimleriyle sınırlı kalmadığını göstermektedir.

Diğer taraftan 03.08.2014 tarihinde, İstanbul’da, Amon Amarth grubunun vokalisti Johan Hegg ile yapılan görüşmede, grubun bütün şarkı sözlerini yazan Hegg, grubun ilk iki albümünde metin bağlamında mitolojiye pek gönderme olmadığını ancak sonraki albümlerde Viking tarihi ve İskandinav mitolojisine dair güçlü göndermelerin yer aldığını belirtmektedir. Nitekim Johan Hegg, çalışmanın

çözümleme kısmında başlıklarıyla ve sözleriyle birlikte incelenen “Twilight Of The Thunder God (*Şimşek Tanrısının Alacakaranlığı*)”, “War Of The Gods (*Tanrıların Savaşı*)” ve “Deceiver Of The Gods (*Tanrıların Düzenbazı*)” şarkılarını, İskandinav mitolojine bariz bir şekilde bağlı olduğu gerekçesiyle incelenmesi için önermiştir.

Görüldüğü üzere doğuşu kadim zamanlara dek uzanan müzik ve mitoloji, günümüzde işlenmeye, yenilik kazanmaya ve canlanmaya devam eden iki anlatı evreni olarak varlığını sürdürmektedir. Hikâye anlatıcılığının ilk örneklerinden olan mitler ve bu edimi kendi imkânları çerçevesinde mümkün kılan müzik, Amon Amarth’ın müziksel üretiminin her noktasında gözlemlendiği gibi, günümüzde metal müziğin çatısı altında canlanmaktadır. Böylece çalışmanın başında belirlenen hipotezlerin doğruluğu desteklenmiştir. Nitekim yapılan incelemeler sonucunda müzik ve mitoloji arasında sıkı bir ilişki olduğu gözlemlenmiştir. Müzik ve mitoloji değişken ve uyarlanabilir yapılarıyla günümüzde varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Kültür üretimi içindeki etkin konumu, bu iki alanı birbirine yaklaştırmaktadır. Çünkü Amon Amarth grubunun müzik üretimi örneğinde olduğu gibi, ortaya çıkarılan bu ürünler kültürün şekillenmesine katkı sağlamaktadır. Böylece mitoloji ve müzik kültür üretimi konusunda etkin bir rol oynamaya devam etmektedir. Günümüzde mitolojiden en çok yararlanan müzik türü metal müziktir. İskandinav mitolojisini benimseyerek, onu metal müziğin hem görsel hem de yazınsal alanda kullanan Amon Amarth grubu üzerine yapılan inceleme bu hipotezin en güçlü kanıtını oluşturmaktadır. Bu kanıt ise mitolojiyi metal müziğe daha fazla yakınlaştırmakta ve mitolojinin yansılarını metal müziğin farklı alt türleri üzerinde tespit etmek için daha fazla araştırma yapma gerekliliğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

- Adorno, W. Theodor (2012). Minima Moralia (Çev: O. Koçak, Ahmet Doğukan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Agizza, Rosa (2006). Antik Yunan'da Mitoloji (Çev: Z. İlkgelen). İstanbul: Arkeoloji Ve Sanat Yayınları.
- Akan, Nesrin (2012). Platon'da Müzik. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akşit, İlhan (2010). The Aegean Mythology The Story Of The Two Sides (Çev: A. E. Williams, Jason Ryan Williams). Ankara: Republic Of Turkey Ministry Of Culture And Tourism Publications.
- Amon Amarth. (2015). <http://amonamarth.com/> (30.04.2015).
- Andersen, J. vd. (Yapımcı), Refn, N. W. vd. (Senarist) ve Refn, N. W. (Yönetmen). (2009). Valhalla Rising [Fantastik, Macera]. Danimarka, İngiltere: Nimbus Film Productions.
- Arnold, B. (Yapımcı), Davies, W. vd. (Senarist) ve DeBlois, D. vd. (Yönetmen). (2010). How To Train Your Dragon [Animasyon]. A.B.D.: DreamWorks Animation.
- Arnold, B. (Yapımcı), DeBlois, D. vd. (Senarist) ve DeBlois, D. (Yönetmen). (2014). How To Train Your Dragon 2 [Animasyon]. A.B.D.: DreamWorks Animation.
- Atabek, Gülseren Şendur (2007). "İletişim Çalışmalarında Göstergibilimsel Yöntem". Şu kitapta: Ed. Gülseren Şendur Atabek ve Ümit Atabek. Medya Metinlerini Çözümlemek. Ankara: Siyasal Kitabevi, ss. 65-85.
- Attali, Jacques (2005). Gürültüden Müziğe, Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine (Çev: G.G. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barthes, Roland (1979). Göstergibilim İlkeleri (Çev: B. Vardar, Mehmed Rifat). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bayat, Fuzuli (2013). Mitolojiye Giriş. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bianco, M. D. vd. (Yapımcı), Zachi B. vd. (Senarist) ve Fah, C. (Yönetmen). (2014). Northmen – A Viking Saga [Macera, Aksiyon]. İsviçre, Almanya, Güney Afrika: Elite Filmproduktion, Jumping Horse Film, Two Oceans Production.
- Brink, Stefan (2015). "Vikingler Kimdi?". Şu kitapta: Ed. Stefan Brink ve Neil Price. Viking Dünyası (Çev: E. Kılıç). İstanbul: Alfa Basım Yayımları, ss. 16-20.
- Bulfinch, Thomas (2011). Bulfinch Mitolojileri (Çev: A. Babacan, Bora Kamcez vd.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

- Burn, Lucilla (2009). Yunan Mitleri (Çev: N. Tokdoğan). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Byatt, A.S. (2013). Ragnarök: Tanrıların Alacakaranlığı (Çev: K. B. Özbek). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Campbell, Joseph (2003). Yaratıcı Mitoloji Tanrının Maskeleri (Çev: K. Emiroğlu). Ankara: İmge Kitabevi.
- Campbell, Joseph (2010). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu (Çev: S. Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Campbell, Joseph, Bill Moyers (2013). Mitolojinin Gücü Kutsal Kitaplardan Hollywood Filmlerine Mitoloji ve Hikâyeler (Çev: Z. Yaman). İstanbul: MediaCat Kitapları.
- Charlton, Katherine (1990). Rock Music Styles A History. Dubuque: Wm. C. Brown Publishers.
- Coleman, J.A. (2007). The Dictionary Of Mythology, And A-Z Of Themes, Legends And Heroes [Elektronik Sürüm]. London: Arcturus Publishing.
- Daniels, Mark (2014). Bir Nefeste Dünya Mitolojisi (Çev: P. Üstel). İstanbul: Maya Kitap.
- Dell, Christopher (2014). Mitoloji Hayali Dünyalara Eksiksiz Rehber (Çev: N. Elhüseyni). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Drury, Nevill (1996). Şamanizm, Şamanlığın Ögeleri (Çev: E. Şimşek). İstanbul: Okyanus Yayıncılık.
- Dunaway, David King (2000). “ABD’de Politik İletişim Olarak Müzik.” Şu kitapta: Ed. James Lull. Popüler Müzik ve İletişim (Çev: T. İblağ). İstanbul: Çiviyazıları Yayınevi, ss. 48-70.
- Dunn, S. (Yapımcı), Dunn, S. (Senarist) ve Dunn, S. (Yönetmen). (2005). Metal: A Headbanger’s Journey [Belgesel]. İngiltere: Seville Pictures, Warner Home Video.
- Düzenli, Pehlul (2014). İslâm Kültür Tarihinde Musîki. İstanbul: Kayıhan Yayınları.
- Dyer, Gillian (2010). İletişim Olarak Reklâmcılık (Çev: M.N.Ö. Taşkiran). İstanbul: Beta Yayıncılık.
- Erdoğan, İrfan (2012). Pozitivist Metodoloji ve Ötesi. Ankara: Erk Yayınları.
- Erkman-Akerson, Fatma (2005). Göstergelime Giriş. İstanbul: Multilingual Yayınları.

- Günay, V. Doğan (2012). “Görsel Göstergebilim Ve İmgenin Anlamlandırılması.” Şu kitapta: Ed. V. Doğan Günay, Alev Parsa. Görsel Göstergebilim. İstanbul: Es Yayınları, ss. 11-54.
- Feige, K. (Yapımcı), Miller, A. vd. (Senarist) ve Branagh, K. (Yönetmen). (2011). Thor [Fantastik, Macera]. A.B.D.: Marvel Studios.
- Feige, K. (Yapımcı), Yost, C. vd. (Senarist) ve Taylor, A. (Yönetmen). (2013). Thor: The Dark World [Fantastik, Macera]. A.B.D.: Marvel Studios.
- Finkelstein, Sidney (2000). Müzik Neyi Anlatır (Çev: M. H. Spatar). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Fiske, John (2003). İletişim Çalışmalarına Giriş (Çev: S. İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Fiske, John (2010). Mitler ve Mitleri Yapanlar (Çev: Ş. Duran). İzmir: İlya İzmir Yayınevi.
- Fridh, Sanna (2012). In Pursuit Of The Vikings An Anthropological and Critical Discourse Analysis of Imagined Communities In Heavy Metal. Yüksek Lisans Tezi, University Of Gothenburg School Of Global Studies, İsveç.
- Furby, Jacqueline, Claire Hines (2014). Fantastik (Çev: S. Yavuz). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Gaiman, Neil (2005). Sandman, Sisler Mevsimi (Çev: E. E. Esmer). İstanbul: Arkabahçe Yayıncılık.
- Gaiman, Neil (2013). Odd Ve Ayaz Devleri (Çev: E. Ayhan). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Griffiths, Paul (2011). Batı Müziğinin Kısa Tarihi. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Günay, Edip (2011). Müzik Sosyolojisi, Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Hall, P. Manly (2014). Tüm Çağların Gizli Öğretileri (Çev: M. Sağlam). İstanbul: Mitra Yayınları.
- Heesch, Florian (2010). “Metal For Nordic Men: Amon Amarth’s Representations of Vikings.” Şu kitapta: Ed. Niall W. R. Scott ve Imke Von Helden. The Metal Void [Elektronik Sürüm]. Oxfordshire: Inter-Diciplinary Press, ss. 71-80. <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2010/04/mmp1ever3150410.pdf> (13.05.2015).
- Helden, Imke Von (2010). “Barbarians And Literature: Viking Metal And Its Links to Old Norse Mythology.” Şu kitapta: Ed. Niall W. R. Scott ve Imke Von Helden.

- The Metal Void [Elektronik Sürüm]. Oxfordshire: Inter-Diciplinary Press, ss. 257-264. <http://www.inter-disciplinary.net/wp-content/uploads/2010/04/mmp1ever3150410.pdf> (13.05.2015).
- Hodeir, Andre (2002). Müzikte Türler Ve Biçimler (Çev: İ. Usmanbaş). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Homerios (2011). Odyssea (Çev: A. Erhat, A. Kadir). İstanbul: Can Yayınları.
- İlyasoğlu, Evin (2001). Zaman İçinde Müzik Başlangıçtan Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jesch, Judith (2015). “Viking Çağında Şiir.” Şu kitapta: Ed. Stefan Brink ve Neil Price. Viking Dünyası (Çev: E. Kılıç). İstanbul: Alfa Basım Yayım, ss. 366-375.
- Kahn-Harris, Keith (2007). Extreme Metal: Music And Culture On The Edge [Elektronik Sürüm]. New York: Bloomsbury Publishing.
- Kaplan, Ayten (2013). Kültürel Müzikoloji. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Kaya, Muharrem (2011). Mitolojiden Efsaneye Türk Mitolojisinin Türkiye’deki Efsanelerde İzleri. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kaygısız, Mehmet (2009). Müzik Tarihi, Başlangıçtan Günümüze Müziğin Evrimi. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Kurtişoğlu, Belma (2009). “Müzik Sosyolojisi.” Şu kitapta: Ed. Ömer Naci Soykan. Sanat Sosyolojisi. İstanbul: Dönence Basım ve Yayın, ss. 59-76.
- Kılınc, Uğur (2015). “The Use Of Myths As An Advertisement Strategy At The Age Of Social Media.” Şu kitapta: Ed. Nurdan Öncel Taşkiran, Recep Yılmaz. Handbook Of Research On Effective Advertising Strategies In The Social Media Age. ABD, Hershey: IGI Global, ss. 406-415.
- Laserre, Pierre (2007). Nietzsche’nin Müzik Üzerine Düşünceleri (Çev: İ. Usmanbaş). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Lévi-Strauss, Claude (2013). Mit ve anlam (Çev: Y. Demir). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Lindow, John (2001). Handbook Of Norse Mythology [Elektronik Sürüm]. California: ABC-CLIO.
- Lull, James (2000). Popüler Müzik ve İletişim (Çev: T. İbلاغ). İstanbul: Çiviyazıları Yayınevi.
- Map Of Metal. (2015). <http://mapofmetal.com/#/home> (13.05.2015).

- Metal Blade Records. (2013, 6 Mayıs). "Amon Amarth 'The Pursuit Of Vikings' Live At Summer Breeze" [Video Dosyası]. <https://www.youtube.com/watch?v=lGEoJLIuow> (13.05.2015).
- Mimaroglu, İlhan (1999). Müzik Tarihi. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Mountfort, Paul Rhys (2012). Kadim Viking İrfanı (Çev: A. Büyüktaşçıyan). İstanbul: Ayna Yayınevi.
- Murray, Chris (2012). Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar (Çev: S. Öncü). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Norse Mythology. (2015). <http://norse-mythology.org/cosmology/the-nine-worlds/> (13.03.2015).
- Oskay, Ünsal (2001). Müzik Ve Yabancılaşma Aristo, Huizinga Ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma. İstanbul: Der Yayınları.
- Oskay, Ünsal (2014). Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım. İstanbul: İnkilâp Kitabevi.
- Özel, Zühal (2008). "Beynelmilel: Bir Film Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi". Şu kitapta: Ed. Seyide Parsa. Film Çözümlemeleri. İstanbul: Multilingual, ss. 113-129.
- Öztürk, Özhan (2009). Folklor ve Mitoloji Sözlüğü. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Page, R.I. (2009). İskandinav Mitleri (Çev: İ. Yılmaz). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Pamir, Leyla (1998). Müzikte Geniş Soluklar. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Polat, B. Emrah (2009). "Müziğin Bir Kültür Ürünü Olarak Metalaşması." Şu kitapta: Ed. Ömer Naci Soykan. Sanat Sosyolojisi. İstanbul: Dönence Basım ve Yayın, ss. 96-106.
- Price, Bill (2011). Kelt Mitolojisi (Çev: C. Atay). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Ridley, Aaron (2007). Müzik Felsefesi, Tema ve Varyasyonlar (Çev: B. Aydın). Ankara: Dost Kitabevi.
- Rifat, Mehmet (2005). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Rifat, Mehmet (2009). Göstergebilimin ABS'si. İstanbul: Say Yayınları.
- Rodi, Robert, Esad Ribic (2013). Thor & Loki Kan Kardeşler (Çev: E. Yavuz). İstanbul: Marmara Çizgi.

- Ross, Margaret Clunies (2015). “Eski Kuzey Mitolojisinde Yaratılış.” Şu kitapta: Ed. Stefan Brink ve Neil Price. Viking Dünyası (Çev: E. Kılıç). İstanbul: Alfa Basım Yayım, ss. 290-294.
- Say, Ahmet (2010). Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır?. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Say, Ahmet (2012). Müzik Tarihi. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schjødt, Jens Peter (2015). “Eski Kuzey Tanrıları”. Şu kitapta: Ed. Stefan Brink ve Neil Price. Viking Dünyası (Çev: E. Kılıç). İstanbul: Alfa Basım Yayım, ss. 275-279.
- Selanik, Cavidan (2010). Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Seyidoğlu, Bilge (2011). Mitoloji Üzerine Araştırmalar Metinler ve Tahliller. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Stravinsky, Igor (2000). Altı Derste Müziğin Poetikası (Çev. C. Taylan). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tecimer, Ömer (2006). Sinema Modern Mitoloji. İstanbul: Plan B Yayıncılık.
- Tekinalp, Şermin, Ruhdan Uzun (2006). İletişim Araştırma Ve Kuramları. İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Tetzner, Reimer (2004). Cermen Tanrı ve Kahramanlarının Efsaneleri (Çev: A. Yarbaş). İzmir: İlya İzmir Yayınevi.
- Thompson, K. (Yapımcı), Hirst, M. (Senarist) ve Girotti, K. vd. (Yönetmen). (2013). Vikings [Tarih, Aksiyon]. Kanada ve İrlanda: World 2000 Entertainment, Take 5 Productions, Shaw Media, Irish Film Board.
- Tolkien, J.R.R. (2010). Yüzüklerin Efendisi (Çev: Ç.E. İpek, B. Somay). İstanbul: Metis Yayınları.
- Treibertthedriver. (2010, 11 Ekim). “Amon Amarth - Guardians Of Asgard (Live Wacken 2009)” [Video Dosyası]. <https://www.youtube.com/watch?v=xd3o1ACUAnQ> (13.05.2015).
- Viking Rune. (2015). <http://www.vikingrune.com/2009/01/valknut-viking-symbol/> (30.04.2015).
- WackenTV. (2014, Ekim 23). “Amon Amarth – 3 Songs - Live At Wacken Open Air 2014” [Video Dosyası]. <https://www.youtube.com/watch?v=mHCNfGQZpG8> (13.05.2015).
- Wilkinson, Kathryn (2014). Semboller Ve İşaretler (Çev: S. Toksoy). İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Wilkinson, Philip, Neik Philip (2010). Görsel Rehberler Mitoloji (Çev: M. Uzun). İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Yıldırım, Vural, Tarkan Koç (2011). Müzik Felsefesine Giriş. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

EK 1: INTERVIEW WITH JOHAN HEGG

Date: 03.08.2014

1. Our study aimed to expose the reflections of Scandinavian mythology on Metal music. There are some bands that use myths in their music. And Amon Amarth is one of the bands. But most importantly, Amon Amarth is also in the title of our study. So, can you tell us about your interest about mythology and how did this interest become a material for your music?

Johan Hegg: The interest for me started when I was pretty young. You know, reading about some mythology in school. And also I have an older sister who was very much into like history, specially Viking history and mythology. So that also kind of helped. And also I pretty much had to read up on my own, go to library and stuff like that. Then when I started in the band I didn't really think about like using mythology in the lyrical concept really. But I had an idea to write a song about like Vikings for one song and it became very good. Then I started doing it again and again then we continued.

2. Amon Amarth is a worldwide band from Sweden. Thereby can we describe Amon Amarth as a story-teller of your nation in modern times? Because, when you use mythological stories and Viking history in your songs, you become a story teller about your nation's mythology and also its history, right?

Johan Hegg: Yes, in a way I guess. I mean we use a lot of mythology and history which we share with a lot of countries from the Baltic area and Northern area. I guess in a sense, although I'm not always accurate when it comes to what actually is in the mythology or in the history.

3. We also know that you're playing a role in an upcoming movie "Northmen: A Viking Saga". So, basically you're represent Viking stories and mythology in another modern field, too.

Johan Hegg: Yes, it's true.

4. We think, all the albums you have is a great example for our study. Because we can use both intertextual and semiotic analysis on Amon Amarth's songs and album covers. So, it is hard us to find a right song to study on it. So, if you don't mind we ask for your help. Can you suggest couple of songs for our study?

Johan Hegg: When it comes to mythology there are couple of songs like Twilight Of The Thunder God obviously which is one of the more popular and dealing with Thor and his fight against the Midgard Serpent. And I guess also Deceiver Of The Gods and Father Of The Wolf. It's got a lot of connections to the mythology. War Of The Gods from Surtur Rising album is definitely. Of the older albums... I mean on the first album

there weren't really a lot of text relating to the mythology and not really in the second either actually. On the third I guess there is bit more but not exclusively connecting to the mythology. But on the mini cd like the our first releases we had couple of demo songs were straight out of mythology... with some additons.

5. As an academic and also a metalhead we think this study will be important about describing metal music and it's connection with mythology. (And maybe academic side of Amon Amarth) As a member of a the band that represent their mythology do you have something to say to us? Maybe some suggestion to our study?

Johan Hegg: Wow, it's hard for me. It's hard because for me it's never been about preaching or teaching. It's been about writing interesting stories that fit for the music. And I wanted to write something that I actually know something about. I wanted to write cool lyrics.

6. This is the end of our interview. Thank you so much for your contribution to our study.

Johan Hegg: Alright! I'm sure you're gonna do a good job.

EK 2: JOHAN HEGG İLE YAPILAN GÖRÜŞMENİN TÜRKÇE ÇEVİRİSİ

Tarih: 03.08.2014

1. Çalışmamızın amacı, İskandinav Mitolojisi'nin metal müzik üzerindeki yansımalarını ortaya çıkarmaktır. Mitolojiyi müziklerinde kullanan bazı gruplar mevcut ve Amon Amarth bu gruplardan biri. Ancak en önemlisi, Amon Amarth çalışmamızın başlığını oluşturuyor. Bize mitolojiye olan ilginizden ve bu ilginin müziğiniz için nasıl bir malzeme hâline geldiğinden bahseder misiniz?

Johan Hegg: Bu ilgi ben oldukça küçük yaşlardayken başladı. Okulda biraz mitoloji okuyordum. Ayrıca tarihe, özellikle Viking tarihine ve mitolojiye ilgili olan bir ablam vardı. Biraz bunların etkisi oldu. Ayrıca kütüphaneye gidip kendi başıma okumalar yapmam da gerekti. Gruba dâhil olduğumda mitolojiyi şarkı sözlerinde kullanmayı pek düşünmemiştim. Daha sonra Vikingler üzerine bir şarkı yazmayı düşündüm ve ortaya gayet güzel bir şey çıktı. Sonra bu şekilde yazmaya devam ettim.

2. Amon Amarth, dünya çapında bilinen İsveçli bir metal müzik grubu. Dolayısıyla, Amon Amarth'ı modern zamanın kendi milletini temsil eden bir hikâye anlatıcısı olarak görmemiz mümkün müdür? Çünkü, müziğinizde mitolojik öyküleri ve Viking tarihini kullandığınız zaman kendi coğrafyanızın, milletinizin hikâye anlatıcısı hâline gelirsiniz, değil mi?

Johan Hegg: Evet, sanırım bir bakıma öyle. Yani, Baltık ve Kuzey bölgelerindeki birçok ülkeyle paylaştığımız birçok mitoloji ve tarihi kullanıyoruz. Söz konusu, mitolojinin ve tarihin içinde ne olduğunda daima çok kesin olmasam da, bir anlamda durum böyle.

3. Buna ek olarak, yaklaşmakta olan “Northmen: A Viking Saga” filminde bir rol oynadığınızı da biliyoruz. Yani aslında Viking öykülerini ve mitolojiyi başka bir modern alanda da temsil ediyorsunuz.

Johan Hegg: Evet, bu doğru.

4. Sahip olduğunuz bütün albümlerin, çalışmamız için harika birer örnek olduğunu düşünüyoruz. Çünkü Amon Amarth'ın şarkılarında ve albüm görsellerinde hem metinlerarasılık hem de göstergebilimsel çözümleme yöntemlerini kullanabiliriz. Bu yüzden bizim için doğru şarkıyı bulmak biraz zor. Eğer sakıncası yoksa sizin yardımınızı istiyoruz. Çalışmamız için birkaç tane şarkı önerebilir misiniz?

Johan Hegg: Söz konusu mitoloji olunca birkaç tane şarkı mevcut.Thor’un Midgard Yılanı’na karşı savaştığı Twilight Of The Thunder God açıkça popüler şarkılardan biri. Aynı zamanda Deceiver Of The Gods ve Father Of The Wolf da öyle, mitolojiyle pek çok bağlantıları var. Surtur Rising albümünden War Of The Gods kesinlikle bunlardan biri. Eski albümlere baktığımızda... İlk ve ikinci albümde metinsel olarak mitolojiyle pek fazla ilişki yoktu. Sanırım üçüncüde biraz daha fazla var ancak özellikle mitolojiye direkt olarak bağlantılı değil. Ancak piyasaya çıkan ilk mini CD’lerimizde doğrudan mitolojinin içinden gelen veya eklemelerle oluşturulan birkaç tane demo şarkımız vardı.

5. Bir akademisyen ve metal müzik dinleyicisi olarak bu çalışmanın metal müziği ve onun mitoloji ile olan ilişkisini (ve belki de Amon Amarth’ın akademik yönünü) ortaya çıkarmak açısından önemli olduğunu düşünüyoruz. Mitolojiyi temsil eden bir grubun üyesi olarak bize söylemek istediğin bir şey var mı? Belki çalışmamız için bazı öneriler?

Johan Hegg: Wow, bu benim için zor. Zor çünkü bu benim için hiçbir zaman öğüt vermek veya öğretmekle ilgili olmadı. Onun yerine müziğe uyacak ilgi çekici öyküler yazmak oldu. Ve gerçekten bir şeyler bildiğim bir konuda, harika şarkı sözleri yazmak istedim.

6. Görüşmemizin sonuna geldik. Çalışmamıza gösterdiğiniz yardım için çok teşekkür ederiz.

Johan Hegg: Pekâlâ! İyi bir iş çıkaracağımızdan eminim.

**EK 3: AMON AMARTH KONSERLERİNDEKİ MİTOLOJİK DEKOR
KULLANIMINA ÖRNEKLER**



Resim 10: Amon Amarth – Wacken Open Air 2014 Konseri Görüntüsü



Resim 11: Amon Amarth – Wacken Open Air 2014 Konseri Görüntüsü 2



Resim 12: Amon Amarth Summer Breeze Open Air 2013 Konseri Görüntüsü



Resim 13: Amon Amarth Summer Breeze Open Air 2013 Konseri Görüntüsü 2

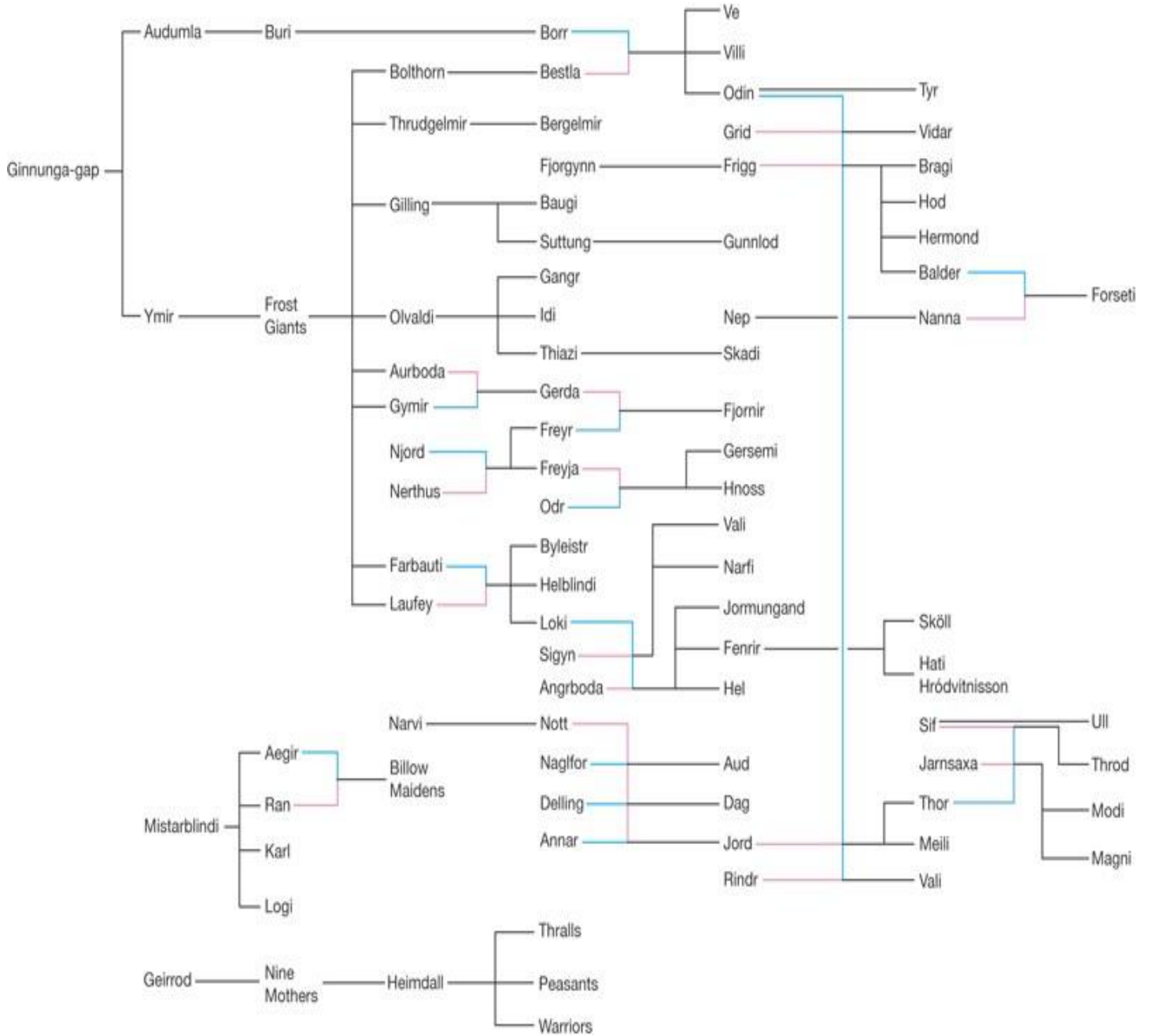


Resim 14: Amon Amarth Summer Breeze Open Air 2013 Konseri Görüntüsü 3



Resim 15: Amon Amarth Wacken Open Air 2009 Konseri Görüntüsü

EK 4: İSKANDINAV MİTOLOJİSİNDE YER ALAN TANRILAR



Tablo 19: İskandinav Mitolojisinde Yer Alan Tanrılar

(<http://www.rinodesign.co.uk/norse.html>, 31.05.2015).

EK 5: İSKANDİNAV MİTOLOJİSİNDE ÖNE ÇIKAN TANRI VE YER İSİMLERİ

İskandinav Mitolojisinde Öne Çıkan Tanrı ve Yer İsimleri	Açıklamalar
Asgard	Aesir'e mensup tanrı ve tanrıçaların dünyası
Fenrir	Bütün kurtların babası ve tanrı Loki'nin oğlu olan kurt
Heimdall	Asgard dünyasının geçiş yolu olan Bifrost Köprüsü'nü koruyan tanrı
Hel	Ölüler diyarı. Aynı zamanda bu dünyaya hükmeden tanrıçanın adı
Jörmungandr	Anlatıya göre dünyanın sonunu getirecek olan yılan. Midgard Yılanı olarak da bilinmektedir
Kader Perileri (Nornlar)	Mitolojide kaderle ilişkilendirilen adındaki periler
Loki	Mitolojide kötülüğü temsil eden tanrı
Midgard	İnsanların dünyası
Mjölnir	Tanrı Thor'a ait olan büyülü çekiç
Muspelheim	Ateş devi Surtr tarafından yönetilen Ateş Diyarı
Odin	Mitolojide "her şeyin babası sıfatıyla" yer alan ana tanrı
Ragnarök	Mitolojide "kıyamet günü"
Sleipnir	Tanrı Odin'in sekiz bacaklı atı
Surtr	Ateş devi
Tanngrisnir ve Tanngrjösstr	Tanrı Thor'un bineği olan keçiler
Thor	Şimşek tanrısı. Aynı zamanda mitolojide yer alan en güçlü tanrı
Valhalla	Mitolojide Odin'e ait olan ve savaşta kahramanlık yaparak ölen savaşçıların Ragnarök'e hazırlanmak için bekledikleri salon
Yggdrasil	Mitolojide yer alan dokuz dünyayı üzerinde taşıyan ağaç

Tablo 20: İskandinav Mitolojisinde Öne Çıkan Tanrı Ve Yer İsimleri

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Uğur KILINÇ

Doğum Tarihi : 8 Ocak 1990

Öğrenim Durumu : Yüksek Lisans



Derece	Alan	Üniversite	Yıl
Lisans	Radyo, Televizyon ve Sinema	Kocaeli Üniversitesi	2013
Yüksek Lisans	Radyo, Televizyon ve Sinema	Kocaeli Üniversitesi	2015

Yabancı Dil : İngilizce

Lisans Tez Başlığı

- “Vladimir Propp’un Masalın Biçimbilimi Çalışması Çerçevesinde Çağdaş Hollywood Sineması Fantastik Tür İncelemesi”

Yüksek Lisans Tez Başlığı

- “Kültürel Bir Değer Olarak Müzik Ve Müziğin Mitoloji İle Olan İlişkisi: Amon Amarth Grubuna Göstergibilimsel Bir Yaklaşım”

Yayınlar

Uluslararası Kitap Bölümü

Uğur Kılınç (2015). The Use Of Myths As An Advertisement Strategy At The Age Of Social Media, *Handbook Of Research On Effective Advertising Strategies In The Social Media Age*. (ss. 406-415). Ed. Nurdan Öncel Taşkiran, Recep Yılmaz. ABD, Hershey,: IGI Global Yayınevi (DOI: 10.4018/978-1-4666-8125-5).

Ulusal Bilimsel Toplantılarda Sunulan Bildiri

Uğur Kılınç (2015). Gotik Panayırdan Auteur Çadırına: Tim Burton Sineması, **4. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Kongresi**, 27 Mayıs 2015, Kocaeli, Türkiye.

Projede Yapılan Görevler

T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Kocaeli - İzmit Bilim Ve Sanat Merkezi “Bilsem Söyleşileri – İletişim” Semineri, **Konuşmacı** (2014).

İletişim: ugurkilinc@yahoo.com